

バッハにおける楽中楽

小 林 義 武

ある一つの芸術ジャンル内でその同じジャンルが扱われることは珍しいことではない。例えば英国のウォバーン・アービー¹⁾城内には英国の女王エリザベス I 世を描いた作者不詳の肖像画が掲げられているが、画面上女王の背景として描かれた壁には 2 枚の絵がかけられていてその 1 枚には当時の英国のライヴァルであったスペインの無敵艦隊 (Armada) の栄光ある姿が堂々たる海軍力として、もう 1 枚にはその艦隊が海底に沈んだ姿が描かれている。この 2 枚の絵の間に位置する女王は、スペインを打ち破って英国の国際的海上制覇を達成した支配者として君臨するのであり、ここには言葉による説明は不要である。こうした例は絵画の世界では「画中画」と呼ばれ、数多くの作品において確かめられることは知られている。同様に劇中劇や映画の中の映画、小説の中のある独立した物語、等々少なからぬ芸術ジャンルにおいて同一の芸術メディアによってある作品の中にもう一つの小さな作品が提示されるという現象が見られる。そこにはさまざまな機能・役割が存在するのだが、その中の一つの重要な役割は、創作者の芸術観をその小さな世界に反映させることである。このことは特に劇中劇についての議論²⁾において強調される視点である。

諸芸術学—特に演劇学および文芸学—において上記の芸術現象についての

1) Woburn Abbey. 元来修道院として建設されたため Abbey の名前をもつ。哲学者バートランド・ラッセル (Bertrand Russell) が居住した城でもある。現在は Bedford 公の所有下。

2) 劇中劇についての比較的新しい文献としては以下の論文を参照されたい。Karin Schöpfli, *Theater im Drama bei Shakespeare und auf der englischen Bühne seiner Zeit*, Dissertation Hamburg 1988. ここにはこの問題についての先行研究もまとめられている。

議論が活発になされている一方で、いざ音楽に関して言えば、同じような現象が音楽にも確認されるかどうかの議論すら今までなされてこなかったのが現状である³⁾。したがって劇中劇や画中画に相当する概念も存在せず、本論において「楽中楽」⁴⁾なる概念を新たに導入しなければならなかったほど完全に無視されてきた問題なのである。演劇のように言語をメディアとする芸術においては、芸術についての省察が言葉によって鑑賞者に伝えられるため、ある作品の中でもう一つ別の作品を提示し、そこに作者の芸術観や芸術上の理想像を直接的に表明することが可能である。劇中劇においては舞台が二つの次元に分離されることによって観衆は同時に二つの次元の出来事を鑑賞することになる。この二重次元性は、一方で本来のドラマの筋に組み込まれているのだが、他方で作者自身の演劇観を披露するための格好の機会を提供するのである。言葉によって表現される芸術観は誤解される余地が少なく、そのまま鑑賞者に伝達されることは間違いない。それに対し、言語を介しない芸術分野ではエリザベス I 世の肖像画に見られるように描かれた人物を説明する手段として画中画が使用される場合と、例えばゴッホの絵画の中に浮世絵が背景に描かれている作品に見られるように作者の芸術観がそこに提示されている場合などがあるが、前者では描かれた人物の伝記を知る必要があり、後者では作者の伝記なしでは論が成り立ちにくいという制約がある。このようにメディアの違いのゆえに、演劇学や文芸学あるいは映画学ではこの問題を議論の対象として採り上げやすいという状況があり、文献がこれらの分野に集中している理由もここにある。この問題が音楽学で議論されることがな

3) 音楽内音楽については次の拙論を参照されたい。„Die Darstellung von Instrumenten in der Vokalmusik Bachs: Ein Teilaspekt des Fragenkomplexes Musik in der Musik“, *Vom Klang der Zeit. Besetzung, Bearbeitung und Aufführungspraxis bei Johann Sebastian Bach. Klaus Hofmann zum 65. Geburtstag*, herausgegeben von Ulrich Bartels und Uwe Wolf, Wiesbaden (Breitkopf & Härtel) 2004, pp. 97-113.

4) この概念は劇中劇や「画中画」との類似性から考えられるものである。本論では「メタ音楽」という概念を用いることは意図的に避けた。この言葉は「ヘヴィメタ」との関連で使用されることがあり、誤解を生じやすいことに加え、注7で後述するように本来「メタ…」という概念は厳格に数学的・技術的な定義に基づくべきものであるからだ。

かったのも同じ理由によると考えられる。とくに音楽においては、劇場で観察されるような二重次元性と同時性は、対位法によって異なった旋律を同時に鳴り響かせるような場合⁵⁾を除いて、本質的にありえず、音楽の中の音楽は通常継続的進行の中で提示される。

諸芸術のメディアが言語のみではなくほかにもさまざまあるにもかかわらず、同一のメディアによる作品内作品という現象はほぼすべての芸術分野⁶⁾に確認される事柄である。思考や省察は本来言語を拠り所とし、言語をメディアとして使用しない音楽および絵画においては、作者の思考の直接的伝達は大幅に制限されるにもかかわらず、芸術についての考え方（正確に言えば「自己省察」）を鑑賞者に認知させることは可能である。

一つの作品内の作品で作者の考えが同一芸術メディアによって表現される場合、メタ言語⁷⁾（語りの中の語り）との類似性から、メタ演劇、メタ映画、メタ絵画等々という呼び方もなされることは考えられるであろうし、現にそ

-
- 5) 例えばモーツァルトのオペラ《ドン・ジョヴァンニ》の最終六重唱や、ヴァーグナーの楽劇における複数の示導動機の重なりは同時性と二重次元性（あるいは多重次元性）という特徴を示しているが、それ自体で完結している楽中楽とは言いがたい。
- 6) 建築の分野においてさえ、バイエルンのグリースバッハ（Bad Griesbach）近郊の村の教会の中にもう一つの小さな教会が設置されているという例がある。本論の披献呈者である清水眞澄教授から伺った話では、仏像の中にもう一つの小さな仏像が入れ子のように納められていることはそう珍しいことではないと言う。しかしこの場合には鑑賞者は二つの仏像を同時に見ることはできないので、むしろ11面観音のようなケースの方が本論で扱う問題に合致しているのではないかと素人なりに考えている。
- 7) 近代論理学の概念。言語における二つの次元を区別する考え方は、ルドルフ・カルナプに由来するが、カルナプ自身はメタ言語（*Metasprache*）という概念を導入したわけではなく、*Syntaxsprache* という用語を用いた。Carnap, *Logische Syntax der Sprache*, Zweite unveränderte Aufl., Wien New York, 1968 (1. Aufl. 1934), especially p.4 and 46 f. メタ言語という概念はタルスキー（Alfred Tarski）によって導入された。詳細については例えば彼の *Einführung in die mathematische Logik*, 5. Auflage, erweitert um den Beitrag „Wahrheit und Beweis“, Göttingen 1977, pp. 261-263を参照されたい。「メタ」概念の芸術学への導入が比喩的な性格を帯びているのに対し論理学におけるメタ言語は厳格に数学的・技術的な定義を基にしている。

のような概念を文献に見出すこともできる。いずれにせよ同一作品内で同じメディアを二重に用いるというメタ芸術によって特別な効果が達成されることは間違いない。新しい映画では、フィクションの中のフィクション（メタフィクション）は意識的、自覚的に活用され、鏡の場合と同様に自己反省的に現実性と潜在性という二重の存在が示される。しかも現実と潜在の関係は識別困難であるがゆえに、時には逆転することすらある。つまりフィクションであるはずのものが現実として扱われるということである⁸⁾。

他の芸術ジャンルに比べて、音楽学においてはこれまでメタ芸術にほとんど関心が示されたことはない。なぜなら音楽は第一義的に表現芸術であると見なされ、言語とは違って思考を関連性のある形で聴き手に伝達することはできないからだ。ある音楽作品の中で音楽のことが話題となっていることを聴き手は音楽そのものを通じてではなく、通常は言語というメディア、すなわち歌詞を通じて知られるのである。したがって音楽内音楽は純粋な形では存在せず、音楽と言語の結合された形、すなわち歌もしくは標題音楽としてのみ可能なのである。聴き手は歌の歌詞によってある音楽作品の中で音楽がテーマとなっていることを知られるのであるが、この楽中楽の提示自体は状況次第では言葉なしでも行われうるのである。このように見るならば、楽中楽は現実存在するのであり、楽中楽がこれから上演されるという「予告」に異質なメディアである言語が必要とされるというのが他の芸術ジャンルの場合と異なるところである。

音楽史を振り返ってみると、一連のオペラの中で音楽する場面にその作品の中心的役割が課せられているという事実は見逃されてはならない。例えばヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》におけるベックメッサーの歌や、同じ作曲家の《タンホイザー》における歌合戦の場面を引き合いに出すならば、どちらの場合にもヴァーグナーの音楽に対する姿勢が鑑賞者に表明される機会を提供しているのであり、それはベックメッサーの歌ではネガティブな形で、言い換えれば軽蔑すべき愚作の例として、また歌合

8) このことについての詳細は、木村建哉「映画における自己反省作用—ジル・ドゥルーズの『クリスタル—イメージ』の概念に拠つつ」『映像学』第66号（2001年5月）、pp. 75-88を参照されたい。

戦のミネセンガーたちの歌はポジティブに評価すべき優れた音楽として提示される（タンホイザーによるエロス礼賛は芸術上の問題というよりは倫理上の問題である）。しかしオペラにおける楽中楽の例は19世紀以降に見られる現象ではなく、長い伝統をもっている。

オペラの世界ばかりではなく、他の声楽分野にも目を向けてみると、議論の対象となる作品の数が格段に増大することは間違いない。本論ではその中からバッハの声楽作品に特化し、シュミーターのバッハ作品目録（BWV）⁹⁾の順番に従って、楽中楽がどのような形で提示され、そこからバッハの音楽観がどのように読み取れるのかについて議論し、答えを見出すことを試みる。この調査で採用される方法は、歌詞から出発し、そこに音楽と関連する言葉が登場する場合に、その箇所がどのように付曲されているかを分析するというやり方による。ただし、何らかの楽器が問題となっている箇所になどのような音楽がつけられているかということに関してはすでに2004年に執筆した拙論¹⁰⁾において論じられているので、そこで扱われた問題は本論の対象とはしない。レチタティーヴォが次に続く曲を予告する場合、予告された曲の歌詞に「音楽」や「歌」などといった言葉が含まれていなくとも、本論の考察対象となりうる。

以下楽中楽の可能性をもつ歌詞を含む曲をBWV番号順に掲げ、その箇所の音楽がどのように作曲されているかを見てゆくが、紙面の関係上当該楽曲の歌詞すべてを掲載するのではなく、音楽を直接的あるいは間接的に示唆する部分のみを採り上げる¹¹⁾。音楽に関わる概念であるドイツ語のChorには、合唱という意味と群という意味があり、カンタータの歌詞には、天使た

9) *Thematisch-Systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Johann Sebastian Bach. Bach-Werke-Verzeichnis (BWV)*, herausgegeben von Wolfgang Schmieder, 2., überarbeitete und erweiterte Ausgabe, Breitkopf & Härtel Wiesbaden, 1990.

10) 書誌情報は註3に掲載。同論文で取り上げられた楽曲は以下のとおりである。
BWV 1/5, 16/2, 20/8, 36 (2)/4, 43/1, 43/2, 70/9, 73/4, 74/5, 92/7, 92/8, 95/5, 110/6, 127/3, 127/4, 134 a/4, 137/1, 140/7, 172/1, 172/7, 173/2, 173 a/2, 190/1, 198/3, 198/4, 201/2, 201/8, 201/14, 201/15, 214/1, 214/3, 225.

11) 太字の歌詞は、コラルであることを示す。また、イタリック体の言葉は聖書

ちの Chor という表現がしばしば登場するが、それが単なる群なのか、あるいは天使たちの合唱なのかはその都度判断する必要がある。同様にドイツ語の動詞 schallen は「響く」を意味するが、それが音楽の響きであるか、あるいは言葉その他の響きであるかもその都度区別されなければならない。本論では音楽とかかわりのない Chor および schallen は、それを受けて楽中楽を形成することもないので、考察の対象とはしない。歌詞の翻訳に際しては、言葉の対応関係が明らかになるように、できるだけ直訳に努め、ドイツ語の行と日本語の行ができる限り一致するように工夫した。しかし意味が不明になる可能性がある場合には行の順番を入れ変えることは避けられなかった。

BWV 3、第5曲、二重唱

Wenn Sorgen auf mich dringen,	心配ごとがわれに迫り来るならば、
Will ich in Freudigkeit	われは喜びのなかで
Zu meinem Jesu singen.	わがイエスに向かって歌おう

ここでは「歌う Singen」が音楽修辞学的にメリスマを形成することはあっても、その言葉の音楽化が楽曲全体に及ぶことはない。

BWV 4、第2曲、合唱

Des wir sollen fröhlich sein,	そのことにわれらは喜び、
Gott loben und ihm dankbar sein	神をほめたたえ、神に感謝して
Und singen Halleluja!	ハレルヤを歌おう！

第2曲の前半は死の縛めを受けたキリストが復活したことを長い音符によるコラル旋律で告げたあと、上記の歌詞に変わり、後半はより速いテンポ（アッラ・ブレーヴェ）で「ハレルヤ」の歓呼をモテットのな楽曲でたたみかけるように歌うことにより、楽中楽が実現されている。歓呼の表現には器楽伴奏のうちのトロンボーン3管も寄与している。この作品全体は17世紀

からの引用である。ダ・カーポ・アリアの中間部は1スペース右にずらして印刷されることが多いが、紙面の都合上、本稿ではその方法は断念せざるをえない。

の伝統に根づいた古いタイプのコラル・カンタータを形成し、その成立はバッハの最初期のいくつかのカンタータと並んで 1707/08 年頃と推測されている。そしてすでにここでバッハは音楽修辞学的手法を完全に駆使しているばかりではなく、楽中楽の好例を提示しているのである。

BWV 11、第 1 曲、合唱

Wenn ihr mit gesamten Chören 汝らがなべての合唱もて
Ihm ein Lied zu Ehren macht! 彼 [= 神] に向かい栄光を称えて歌
うとき！

この曲の祝典的な性格はすでに大規模な楽器編成（トランペット 3 管、ティンパニ、フラウト・トラヴェルソ 2 管、オーボエ 2 管、弦楽、通奏低音）によって強調されているのだが、ニ長調の協奏曲風の器楽序奏に続いて合唱がホモフォニーで開始され、進行するうちに自由なポリフォニー書法に変わってゆく。そして上記の言葉を含む歌詞の後半部分は 5 度上の調であるイ長調で歌われるが、書法上前半と特にコントラストをなすことはない。形式的には歌詞の前半部分は後半部分のあとに変容を伴って繰り返される ABA'（修正ダ・カーボ形式）という図式で表される。その際器楽の序奏は締めくくりの後奏の機能をもって繰り返される。全体が最初から神を賛美する音楽として作曲されていると考えられ、その意味ではここでも楽中楽が提示されていると言えよう。ただし、この曲はパロディーであり、原曲はライプツィヒのトーマス学校の改築を祝うカンタータ BWV Anh. I 18 であるが、音楽は失われ、歌詞のみが伝承されているため、パロディー化する際にどの程度の変更がなされたのかは明確ではない。

BWV 13、第 4 曲、レチタティーヴォ

Drum sing ich lauter Jammerlieder. それゆえわれは悲嘆の歌ばかり歌う。

このレチタティーヴォでは心痛、涙、心配、悲嘆などといった言葉でこの世の困苦が語られ、最後に「しかし、魂よ、そうではない、神は苦汁を喜びの葡萄酒へと転じることができる」という言葉によって救いが告げられる。したがって上記の箇所は次に続く楽曲の告知ではない。この歌詞の音楽修辞

学的表現はその言葉の箇所にも限定されている。

BWV 17、第5曲、アリア

Herr, ich weiß sonst nichts 主よ、われはほかに何も
zu bringen, もたらすすべを知らず、
Als dir Dank und Lob zu singen. 汝に感謝と賛美を歌うほかは。

このアリアは、イエスによってらい病を癒されたサマリア人の感謝の歌（ルカ 17、15-16）であり、「感謝 Dank」と「賛美 Lob」という言葉が16分音符の連続によるメリスマで表現されるほかは、特に取り立てて指摘すべき手法は見られない。むしろ病を癒された小さな存在のささやかな感謝の歌として解釈すべきであろう。

BWV 19、第5曲、アリア+コラール

Aber lernt mich auch allhier [天使たちよ] また、教え給え、ここにて
Euer großes Heilig singen 汝らの「聖なるかな」を歌うことを、
Und dem Höchsten Dank そして至高の神に感謝を歌うことを！
zu singen!

大天使ミカエル率いる天使たちの軍勢が悪魔の使いなる竜を退治したことを受けて、天使たちによって正しい道へ導いてもらい、守ってもらうことを願って、「聖なるかな＝サンクトゥス」を歌うことを教え給えと懇願する様が内容とされている。ここでバッハはかなり手の込んだ手法を用いている。このアリアは、アダージョのテンポによる6/8拍子の舞曲シチリアーノもしくはパストラーレのリズムを基盤とし、さらに徹底して貫く付点のリズムは時として32分音符群と組み合わせられることにより、あたかもフランス風序曲のような印象さえ与える。弦楽伴奏に伴われたテノール声部が歌い始めると、4小節あとにトランペットが〈われは心より汝を愛す、おお主よ Herzlich lieb hab ich dich, o Herr〉というコラールの旋律が奏でられる。シュヴァイツァーは漂うようなリズムを「天使のモティーフ」と呼び、《クリスマス・オラトリオ》BWV 248 第II部のシンフォニアやカンタータ《新たに生まれし嬰兒 Das neugeborne Kindelein》BWV 122 第4曲のアリア

などに同じタイプの表現法が使用されていることを指摘する¹²⁾。シュヴァイツァーはトランペットによるコラルの引用にもすでに触れており、上述のコラルの第3節〈ああ主よ、汝の優しき天使をして最期にわが魂がアブラハムの膝元へ運ばせ給う Ach Herr, laß dein lieb Engelein am letzten Ende die Seele mein in Abrahams Schoß tragen〉を想定してバッハがこのコラルを引用したと指摘した¹³⁾。この見解は今日もなお有効性を認められている。また、「感謝」「至高の神」「天使」といった要の言葉が16分音符群のメリスマを形成し、「歌う」にいたっては32分音符群を使用している。このように歌詞の内容を音楽化する際にさまざまな手法を多層的に重ねて用いるやり方はバッハに特徴的である。

BWV 25、第5曲、アリア

Öffne meinen schlechten Liedern,	開き給え、わがつたなき歌に、
Jesu, dein Genadenohr!	イエスよ、汝の寛容なる耳を！
Wenn ich dort im höhern Chor	われがかの地にてより高き合唱に加わり
Werde mit den Engeln singen,	天使たちと共に歌うときこそ
Soll mein Danklied besser klingen.	わが感謝の歌はよりよく響かん。

このアリアでは、わがつたない歌も天国に行ったときには天使たちと共に歌うのだからより心地よく響くだろう、というように歌詞の上では前半と後半が内容的に対照をなしている。しかし、バッハの音楽は最初から天使たちの音楽を響かせている。カンタータ全体の歌詞上の展開を見ると、それまでが原罪により病める人間の現世での苦しみを扱い、第4曲のレチタティーヴォで救いとなるイエスへ目を開くことで分岐点に到達したのち、天国への希望が第5曲で描かれるため、バッハはこのアリアの音楽をさらに細分化せずに曲全体を天使たちの心地よい音楽に仕立てたものと思われる。天使の象徴としてまず3管からなるリコーダーのパートが、オーボエ I、II とヴァイオ

12) Albert Schweitzer, *Johann Sebastian Bach*, Leipzig Breitkopf & Härtel, 1908 (本論で使用されたのは1969年版), pp. 456 f.

13) Ibid. p. 557.

リン I、II によってコッラ・パルテ¹⁴⁾で奏でられる旋律のエコーを響かせ、協和音を中心とする明るい天上の音楽を演出する。そして拍子は 3/8 拍子でメヌエットを思わせる舞曲風のリズムにより、それまでの悩みを表す重苦しい短調による、厳しい不協和音に富んだ音楽とはコントラストをなしている。

BWV 28、第 1 曲、アリア

Stimm ihm ein frohes 彼 [= 神] に喜ばしき感謝の歌を
Danklied an ; 歌い始めよ

過ぎ去る年にも神は汝のために多くの良きことをしてくださったのだから感謝の歌を歌いなさい、という新年に向けてのカンタータの冒頭は、それ自体喜ばしき感謝の歌であると同時に、次に続く長大なコラル編曲（神への賛美）の予告でもある。冒頭アリアは、器楽のリトルネッロを伴った舞曲風（3/4 拍子）の楽曲であり、規則的な楽節構造も舞曲風な性格を強調している。ただし調がイ短調であることは、喜びの歌とは必ずしも相容れないように思われる。その理由として考えられるのは、第一に年が暮れ行くことへの一抹の哀愁と同時に、第二には歌詞の中にある「顧みよ Gedenke」という言葉をバッハが重視していることかもしれない。この言葉はことさらに長い音符によって歌われるか、あるいは短い音符を多く連ねて形成された長いメリスマによって強調されている。

そして「歌い始めよ」という誘いに続き、第 2 曲のコラルが歌われるため、このコラル自体は「音楽」もしくは「歌」などといった類の言葉を含んでいない¹⁵⁾にもかかわらず、楽中楽と見なされうる。第 2 曲の特徴はコラル旋律を使ったパレストリーナ様式を思わせるアルカイックなモテットである。アッラ・ブレーヴェの拍子を基盤として、コラル旋律は 2 分音符を主体とする長い音符によって厳かに歌われ、対旋律はコラル旋律とは逆方向に向かって 4 分音符と 2 分音符を交えたリズムで順次進行する。4 声体

14) Colla parte とは伴奏の楽器が声楽のどれかのパートの旋律に重ねて演奏するやり方を指す。

15) そのためここでも、また類似の箇所でも、あえて歌詞を掲げることを断念した。

の合唱であるが、それぞれの声楽声部にはコッラ・パルテのやり方で金管楽器と木管楽器、そして弦楽器が伴奏する。こうした自立的でない器楽伴奏の形態もルネッサンス時代の音楽を思わせる古風なものであり、神への賛美として厳かさを表出する要因となっている。

BWV 29、第8曲、コラール

Drauf singen wir zur Stund, そのことを願って今われらは歌う、

このカンタータは1731年のライプツィヒ市参事会交代式の際に初演され、声楽4声、トランペット3管およびティンパニ、オーボエ2管、弦楽、オブリガート・オルガン、そして通奏低音という編成からしてすでに祝典的な性格を前面に出している。第8曲は終曲のコラールとしてフル編成の伴奏で歌われるが、トランペット3管とティンパニは声楽から独立したパートを奏する一方、残りの楽器はコッラ・パルテで伴奏する。声楽パート自体はカンツィオナル様式¹⁶⁾で歌われるが、必ずしも簡素なホモリズムの進行をするのではなく、各パートが独立性の強いリズムで進行する。しかしこの曲を特別な歌として印象づけるのは、やはりティンパニを含むトランペット群の華やかな響きであろう。

BWV 30、第2曲、レチタティーヴォ

Und stimme seinem Gott zu Ehren そして神に向かって栄光のために歌
い始めよ

Ein Loblied an, ひとつの賛美の歌を

Und das im höhern Chor, そしてより高き〔天の〕合唱に交わ
って

Ja, singt einander vor! 互いに歌い聴かせよ！

このレチタティーヴォ自体は次の賛美の歌（第3曲、アリア）の告知に終始し、局所的な修辞学的手法さえ見せることがない。このことはレチタティーヴォであるにもかかわらず歌詞はパロディーとして作詞されていることに

16) 簡素な4声体の様式。

起因するのかもしれない。ただし、バッハはパロディーの原曲（BWV 30a）の音楽をそのまま用いることなく¹⁷⁾、結局は新たな音楽をその歌詞につけたのではあるが。この告知を受けて歌われるアリアでは、歌詞に「歌』もしくは「音楽」等の言葉は登場しない¹⁸⁾ものの、神を賛美する歌として作曲されている。第3曲のアリアの音楽的特徴は、舞曲パスピエ（passepied）のリズム、すなわち弱起ではじまる3/8拍子で、 $2 \times 3/8$ と $3 \times 2/4$ の間でしばしば揺れ動くこと、さらに比較的ゆっくりとしたテンポなどにある。そのリズムはときとして16分音符の3連符によって活性化される。

BWV 36、第1曲、合唱

Schwingt freudig euch empor	喜びに満ちて高く舞い上がれ
zu den erhabenen Sternen,	高き星々へ、
Ihr Zungen, die ihr itzt in Zion	汝ら今シオンにて楽しげなる舌よ！
fröhlich seid!	
Doch haltet ein! Der Schall darf sich	だが控えよ！その響きは
nicht weit entfernen,	遠くに及んではならぬ。
Es naht sich selbst zu euch der Herr	自ら汝らに近づく
der Herrlichkeit.	栄光の主は。

この作品および BWV 36b はすでに 1725 年にある教師の誕生日のために作曲された世俗カンタータ BWV 36c のパロディーであるため、歌詞に沿った修辞学的表現は制約を受けざるをえない。しかしそれでも、遠くに及んではならない控えめな音楽は、当該の箇所が器楽伴奏なしで歌われることによって実現されている。

第7曲、アリア

Auch mit gedämpften,	ひそめたかすかな声でも
----------------------	-------------

17) バッハは通常レチタティーヴォをパロディー化することはないため、原曲のレチタティーヴォの歌詞の韻律は完全に無視してよかったはずである。もしかすると歌詞のパロディーを依頼された作詞者（ピカンダー？）の誤解が原因だったのかもしれない。

18) そのためここでは歌詞を掲載しない。

schwachen Stimmen

Wird Gottes Majestät verehrt.	神の威厳は敬われる。
Denn schallet nur der Geist darbei,	なぜならそのとき霊さえ響けば、
So ist ihm solches ein Geschrei,	天の神にはそれはご自身が
Das er im Himmel selber hört.	聞かれる叫びとなるのだから。

第7曲のアリアにおいても「ひそめたかすかな声」でも神はお聞きくださるという歌詞のゆえに、楽器伴奏に弱音気をつけたソロ・ヴァイオリンのミュート奏法が採用され、また声楽パート（ソプラノ）にはもちろんピアノの指示が表記されている。

BWV 36b、第4曲、レチタティーヴォ

Daß wir uns auch bemühn	われらは努めて
Und lassen itzt, dich zu verehren,	汝を褒め称えるために、
Auch unsre Lieder hören.	われらの歌もいくつか聴かせよう。

この作品はライプツィヒの学者一族リヴィヌス (Rivinus) の一員 (歌詞の内容からして法律家¹⁹⁾ に捧げられた世俗カンタータであり、BWV 36の説明で既述したように世俗カンタータ BWV 36c からのパロディーである。第4曲のレチタティーヴォはこれから歌のいくつか (複数形) を聴かせよう、という予告であるため、第6曲のレチタティーヴォを除き、2曲のアリア (第5曲、第7曲) と第8曲の合唱がこの予告の対象であると考えてよいだろう。この作品がパロディーであることから、歌詞に即した修辞学的表現は大きな制約を受けており、しかも楽譜資料が不完全な形でしか伝承されていないため、とくに楽器編成に関して不明なことが多く、本論では再現可能な楽曲構造のみに絞って考察するほかない。第5曲では誕生日に由来する原曲の喜ばしさ²⁰⁾の表現は、すでにニ長調の舞曲的な器楽リトルネッロの開始

19) Neue Bach-Ausgabe I/38, Kritischer Bericht (Werner Neumann 1960), pp. 163-166; ビッターの『バッハ伝』以来、1735年10月にライプツィヒ大学学長に就任した Johann Florens Rivinus (1681-1755) の就任式のために作曲された可能性が推測されている。Carl Hermann Bitter, *Johann Sebastian Bach*, 2. umgearbeitete und vermehrte Auflage, Band II, p. 77.

第7曲、アリア

この曲の歌詞に見られる「不死にする歌」がどのような音楽的手法によって表現されているか、あるいは第4曲で予告された褒め称えるための歌が第7曲および第8曲でどのように実現されているかを論ずるのは、不完全な伝承およびパロディーによる制約のため断念せざるをえない。少なくとも楽曲構造上は何ら特記すべきことは確かめられない。

Verkündigt man der Lehrer Preis.	教師たちからの称賛は告知される。
Es schallet kräftig in der Brust,	それは胸の内で力強く響く、
Ob man gleich die empfundene Lust	たとえ感じられた喜びが
Nicht völlig auszudrücken weiß.	余すところなく表されることができ ずとも。

20) このアリアの歌詞自体には音楽もしくは歌といった言葉は含まれていない。

いる。

BWV 41、第2曲、アリア

Es stehe deine Hand uns bei,	汝の御手がわれらを助け給え、
Daß künftig bei des Jahres Schluß	未来の年の終わりに
Wir bei des Segens Überfluß	われらが余りある恵みのゆえに
Wie itzt ein Halleluja singen.	今と同じくハレルヤを歌えるように。

この作品は新年（キリストの割礼）のために作曲され、コラール・カンタータ²¹⁾の形式をとっている。第2曲は、今年と同じく来る年の暮れには喜びのハレルヤを歌えるように恵み豊かであることを神に祈る内容である。豊かな恵みを象徴するのは、ダ・カーポ形式による6/8拍子のパストラーレ風ののどかな音楽であり、牧人の楽器をイメージさせる木管楽器（3管のオーボエ）による伴奏もパストラーレ的性格を強調する。そして「ハレルヤ」は歌われる都度長いメリスマを形成する。

第6曲、コラール

Solchs singet heut ohn Scherzen	そのことを今日戯れることもなく歌う
Die christgläubige Schar	キリストを信ずるものたちの群れは

この終曲コラールは冒頭の大規模なコラール合唱と共に全体の枠を構成する。この両端の楽曲では、そもそもコラール自体が長大な長さを持ち、しかも中間部において4/4拍子から3/4拍子への転換があり、最後に再び4/4拍子に戻るという複雑な構造を示している。時間的な規模と同時に規模の大きさは音響的にもその編成が4声体の合唱に加えてティンパニを含むトランペット3管、オーボエ3管、弦楽、通奏低音から成るフル・オーケストラという形で実現されている。オーボエ群と弦楽器群が声楽とコッラ・パルテで進行するのに対して、トランペット群は冒頭のコラール合唱のリトルネッロの動機を用いてしばしばコラールの行間の間奏を受け持ち、そして最後に後奏として曲全体を締めくくる。

21) 主要な楽章に一つのコラール歌詞の複数の節があてがわれるカンタータ。

BWV 43、第3曲、アリア

Dem König der Kön'ge 王の中の王に賛美の歌を歌いながら言わん、
lobsingend zu sagen,

このカンタータは、すでにデュル²²⁾が指摘しているように、バッハ作品としては少々異例な面をもっており、簡素な音楽にはあまり手の込んだ手法が使われていないうえ、各曲の長さが他のカンタータ作品の場合に比べてかなり短く、バッハに特有な余すところのない音楽的展開というものは見られない。その理由としてデュルは、歌詞の言葉数が非常に多く、作曲する際に手の込んだ手法を用いると長大な音楽になってしまう危険性があることを推測している。本論で採り上げる第3曲も例外ではなく、修辞学的手法は局所的にしか観察されない。したがって問題の箇所においても特筆すべき楽中楽が提示されることはない。

BWV 51、第4曲、コラル

Drauf singen wir zur Stund: そのことを願ってわれらは歌う、

同じコラルはすでに考察した BWV 29、第8曲にも使われている。しかしそこでのコラルの扱いと BWV 51 でのそれとは大きく異なる。そもそも BWV 51 に関してはすべてが異色であり、研究者の間でしばしば議論の対象となっている。まず編成がソプラノ・ソロ、トランペット、弦楽、通奏低音から成っており、バッハにはほかに例がない²³⁾。そしてソプラノ歌手からもまたトランペット奏者からもきわめて高度な技術が要求される。とくにコロラトゥーラのソプラノ・パートはコラルに続く「アレルヤ」において a” の高さにまで及び、トーマス学校のボーイ・ソプラノはおろか熟練

22) Alfred Dürr, *Die Kantaten von Johann Sebastian Bach mit ihren Texten*, Deutscher Taschenbuch Verlag München / Bärenreiter Kassel, 6., aktualisierte Auflage 1995, pp. 377-382. 以下 Dürr, Kantaten と略記。

23) Alessandro Scarlatti (1660-1725) にこのような編成が見られることは指摘されている（例えばカンタータ *Su le sponde del Tebro*）。Robert L. Marshall, „Bach the Progressive: Observations on His Later Works,“ *The Musical Quarterly* 62 (1976), p. 320.

した女性ソプラノでさえも対応が難しく、カストラートのために書かれたのではないかと推測されることすらある²⁴⁾。コラールも含めてカンタータ全体が「ヴィルトゥオーズの」と性格づけられることは間違いない。そしてこのコラールでは問題の箇所は、BWV 29 とは異なって、次に続く歓呼の「アレルヤ」を予告する機能をもっており、上述した異例の高音域による「アレルヤ」が楽中楽として提示されるのである。コラール部分は、第1、第2 ヴァイオリン、そして通奏低音からなるトリオ編成のリトルネッロ(3/4 拍子)で開始され、その後ソプラノ・ソロによって歌われるコラール旋律が第4 声として加わり、一種のコラール・コンチェルトとして作曲されている。「アレルヤ」の部分では2/4 拍子に変わり、速度感が加速され、第1、第2 ヴァイオリンに加えてトランペットとヴィオラが参加し、歓呼の雰囲気を高めるのに貢献する。

BWV 59、第3 曲、コラール

Das sei dir, Herr, zu Lob gesungen. 主よ、汝に向かって賛美の歌あれ。
Alluja! Alleluja! アレルヤ！アレルヤ！

コラールでは旋律も歌詞も固定していることから、コラール形式の範囲内で楽中楽を形成するためには制約が多すぎる。そのためこの曲においても「賛美あれ」に続く「アレルヤ」の歓呼はきわめて限定的で、8 分音符の連続という形でしか表現されていない。

BWV 63、第7 曲、合唱

Laß den Dank, den wir dir bringen, われらが汝にもたらず感謝を
Angenehme vor dir klingen, 汝の御前で快く響かせよ、

このクリスマス(第1 日目)礼拝用のカンタータは非常に重要な教会祝日であることから大掛かりな編成(4 声部の声楽、ティンパニを伴ったトランペット4 管、オーボエ3 管、ファゴット1 管、弦楽、通奏低音)を基にしており、特に冒頭と終曲という両端にフル・オーケストラの伴奏による大規模

24) Ibid. pp. 325 f.

な合唱曲が配置されている。ここで問題となる箇所は、終曲におけるダ・カーポ形式の合唱曲の中間部に当たり、先行部分がフェルマータで終止したあとにア・カペッラ²⁵⁾で、しかもそれまでの複雑なポリフォニックな書法とは対照的にホモフォニーの楽曲に変わり、コントラストが強調される。この楽中楽で表現されるのは、神の偉大さや厳かさではなく、人間によって神に捧げられるささやかでまさに快い音楽である、と説明されるかもしれない。しかしこうした作法はバッハの楽中楽では類例がなく、しかも上に指摘したダ・カーポ形式では、冒頭に戻って繰り返される部分はちょうど楽中楽にあたる部分が開始する直前にある既述のフェルマータの箇所ですべて終わり、同時にそれがカンタータ全体の締めくくりでもある。すなわち神への感謝はこのような形で縮小されており、クリスマス用の教会音楽としては必ずしも納得のいかない面をもっている。すでにデュルが指摘したように²⁶⁾、この教会カンタータにはコラルが欠け、さらに歌詞の上でもクリスマスの聖書朗読の箇所に関連付けられる要素が特に見られないという理由から、バッハが祝典的な世俗作品からのパロディーとして転用した可能性がまったくないわけではない。もちろんデュルは非常に慎重にこの可能性を示唆しており、資料学的にはその推測を裏付ける手がかりはまったくないことも認めている。ただし、楽中楽の見地からもパロディー説を支える要素がもう一つ追加されることとなろう。

BWV 66、第3曲、アリア

Lasset dem Höchsten	至高の方に向かって
ein Danklied erschallen	感謝の歌を響かせよ
Vor sein Erbarmen und ewige Treu.	その慈しみと永久の誠実のゆえに。

第4曲、レチタティーヴォ

Mein Heiland! doch wie klein,	わが救い主よ！しかしそれはなん
	と小さく、

25) A cappella とは伴奏なしの歌い方を指す。

26) Dürr, Kantaten, p. 121.

Wie wenig, wie so gar geringe なんと僅かで取るに足らぬもので
あることか

Wird es vor dir, o großer Sieger, sein, 汝の前では、おお偉大なる勝利者
よ、

Wenn ich vor dich ein Sieg- われが汝の前に勝利と感謝の歌を
und Danklied bringe? 捧げるなら。

このカンタータはケーテン時代の1718年に領主レオポルト侯の誕生日を祝って上演された世俗カンタータ（BWV 66a）のパロディーであり、原曲の歌詞には楽中楽を促すような言葉は書かれていない。上に掲げた教会カンタータの歌詞に対しても、楽中楽を形成するための手法はなんらの使用されていない。バッハはこのカンタータをパロディーとして改作するに際して、最初は時間的制約のせい、表面的な歌詞の置き換えで急場をしのぎ、のちに何度かの改変を経て言葉と音楽の関係が満足のいくように努めた形跡が見られる²⁷⁾が、楽中楽という観点に立った場合、最終稿も他の作品と比較してバッハの通常の水準に達しているとはいいがたい。これにはおそらくパロディーの根本的な問題が関わっていることが窺われ、原曲の音楽に新しい歌詞の個々の言葉を対応させてゆくことはある程度までは可能でも、そこからさらに上の次元に進んで楽中楽を提示することはパロディーという制約の中では至難の業であることは想像に難くない。

BWV 67、第3曲、レチタティーヴォ

Du legtest selbst auf unsre Zungen 汝は自らわれらの舌の上に

Ein Loblied, welches wir gesungen: われらが歌いし賛美の歌を載せた
のだ。

ここに引用した歌詞は過去形になっており、必ずしも次に続く曲を予告するとは言えないが、過去を振り返って次に続くような歌を歌ったと解釈することも可能である。第4曲の復活祭用コラール（ドーリア旋法）の歌詞は、キリストがすべての敵を虜にして凱旋することを内容としており、最後に

27) Dürr, Kantaten, p. 317.

「アレルヤ」が歌われ、歌詞の上では楽中楽を期待させる。しかし音楽自体は4声体の簡素なカンツィオナル様式により、賛美の歌としての性格はひとえにコッラ・バルテで進行する楽器伴奏に負っている。しかしあまり重要ではない教会祝日のためのカンタータには金管楽器が欠け、力強い賛美の歌としての楽中楽にはなっていない。

BWV 68、第2曲、アリア+リトルネッロ

Mein gläubiges Herze,	わが信ずる心よ、
Frohlocke, sing, scherze,	喜び勇み、歌い、おどけよ、
Dein Jesus ist da!	汝のイエスはここにいる。

イエスがここにいることへの喜びは、歌い、浮かれる様として描かれるが、音楽的には舞踊的なリズムに乗って上がり下がりする旋律が伴奏部に用いられ、歌よりも浮き浮きとしたおどけの方に重点が置かれていると言えよう。そのことは、歌い終わったあとの器楽リトルネッロがアリアの冒頭のリトルネッロ素材を用いながら、それを大幅に拡大した器楽の後奏へと発展させられているために、声楽部分が器楽部分に比べて極端に短くなっていることにも表れている。したがってここでは楽中楽が提示されているとは言えない。ここでもこの曲がパロディー（原曲は《狩のカンタータ》BWV 208/13）であることが楽中楽を形成する上で障害になっていると言える。

BWV 69、第2曲、レチタティーヴォ

Ach! möcht es mir, o Höchster,	ああ、われに、おお至高の方よ、
doch gelingen,	なにとぞ成し遂げられるよう、
Ein würdig Danklied dir zu bringen!	莊重なる感謝の歌を汝に捧げること を！
Doch, sollte es mir hierbei	だが、その際われに
an Kräften fehlen,	力が及ばぬならば、
So will ich doch, Herr,	われは、主よ、
deinen Ruhm erzählen.	汝の名声を語ろう。

ここでは歌詞の上ですでに感謝の歌を歌うことが相対化され、力が及ばぬ

ときにはその代わりに神の名声を褒め称えることが予告され、次のアリアがそれを受けているために、このアリアは楽中楽を形成しない。このダ・カーボ・アリアの中間部では下記の歌詞が歌われるが、「感謝の歌」という箇所における局所的な修辞法を除けば、アリア全体にわたるような楽中楽は見られない。またしてもその理由はパロディー（原曲はBWV 69a）にあるのかもしれない。

第3曲、アリア

Rühme seine Wundertat,	彼の奇跡の業を褒め称えよ！
Laß, dem Höchsten zu gefallen	至高の方のお気に召すよう
Ihm ein frohes Danklied schallen!	そのお方に喜ばしき感謝の歌を響かせよ！

第5曲、アリア

Steh mir bei in Kreuz und Leiden,	十字架と苦しみにおいてわれに力添えを、
Alsdenn singt mein Mund	それからわが口は喜びをもって歌う：
mit Freuden :	
Gott hat alles wohlgemacht.	神は万事を良くなされた。

第5曲においても第3曲と同様、曲全体に及ぶような楽中楽は確かめられない。理由はパロディー（原曲とは歌詞も音楽も同じ！）にあるというよりは、むしろ次のコラルがその機能を与えられていることにあって考えられる。第5曲の最後の行「神は万事を良くなされた Gott hat alles wohlgemacht」は次に続くコラルの内容と一致しており、先行する行の最後にコロロン（:）が付けられていることから、結果的には第6曲のコラルを歌うことにつながるのである。したがって第6曲が歌詞に「歌」や「音楽」を含んでいなくとも、楽中楽としての役割を果たすことになる。バッハはコラルとして原曲とは歌詞の上では内容的に似た曲を選んでいるが、旋律も和声も異なっている。このカンタータは1748年のライプツィヒ市参事会交代式のために上演されたが、市の重要な行事であるため編成は、4声部の声楽パートのほかに、ティンパニを伴ったトランペット3管、オーボエ3管、オーボエ・ダモーレ1管、弦楽、そして通奏低音という祝典的性格を示す。終曲

コラールではこの編成がオーボエ・ダモーレを除いてほぼ勢揃いし、ティンパニつきのトランペット群は独立したパートをあてがわれ、音響的に強調された楽中楽がカンタータを締めくくる。

BWV 69a、第3曲、アリア

Laßt ein gottgefällig Singen 神に快い歌を
Durch die frohen Lippen dringen! 喜びに満ちた唇からほとばしり出させよ！

この曲で特徴的なのは、9/8 拍子のパストラーレ（多くの場合 6/8 拍子）という形で作曲され、編成もテノールと通奏低音のほかに、パストラーレに典型的な木管楽器（ここではリコーダーとオーボエ・ダ・カッチャ）が指定されていることである。歌詞自体にはパストラーレに関わる言葉は登場しないが、「神に快い歌 gottgefällig Singen」を表象する手段として牧歌的な音楽が作られたものと思われる。

第5曲、アリア

Steh mir bei in Kreuz 十字架と苦しみにおいてわれに
und Leiden, 力添えを、
Alsdenn singt mein Mund それからわが口は喜びをもって歌う：
mit Freuden：

Gott hat alles wohlgemacht! 神は万事を良くなされた！

すでに BWV 69 についての考察で述べたように、第5曲は原曲とパロディーとで歌詞上も音楽上も違いはなく、またこのアリア自体が楽中楽ではなく、むしろ次に続くコラールを予告する役割を与えられている。このカンタータの終曲は、簡素なカンツィオナル様式の4声体コラールにトランペット1管とオーボエ2管、そして弦楽がコッラ・パルテで伴奏する。このコラールが教会暦において三位一体節後第12主日という特別に重要な祝日ではないことに鑑みると、それでも冒頭合唱や終曲にトランペットが使用されていることは、特筆に値しよう。このカンタータで、第3曲の場合も含めてさまざまな楽器が使用されていることは、当該の主日の聖書朗読の箇所との関わりをもつと思われる。それは聾啞の人間がイエスによって癒され聞こえる

耳を与えられ、話をすることができるようになった、という物語であり、癒された耳に聞こえるようにさまざまな楽器の音色が鳴り響くと解釈される。

BWV 88、第7曲、コラール

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen, 歌え、祈れ、そして神の道を歩め、
コッラ・パルテの器楽伴奏つきの簡素なカンツィオナール様式による4声体コラールの範囲内では、音楽修辞学的表現がきわめて制限されていて、楽中楽の形成はここでは不可能と言わざるをえない。

BWV 93、第7曲、コラール

Sing, bet und geh auf Gottes Wegen, 歌え、祈れ、そして神の道を歩め、
すでに BWV 88 において述べたことは、カンタータ BWV 93 にも妥当し、カンツィオナール様式の簡素なコラールには楽中楽を形成する余地はほとんどない、と言っても過言ではなからう。

BWV 95、第1曲、コラール+レチタティーヴォ

Mein Sterbelied ist schon gemacht ; わが辞世の歌はすでに作られている。
Ach, dürft ichs heute singen! ああ、われがそれを今日にも歌って
よいのなら！

辞世の歌を今日にも歌いたい、という死への憧れは敬虔主義的信仰心に由来し、バッハ時代には決して珍しいわけではないが、カンタータ BWV 161 《来たれ、汝甘き死の時よ Komm, du süße Todesstunde》と並んでかなり徹底している。そして BWV 95 の第1曲の音楽についてみると、ただでさえ複合的なバッハの作品のなかでも、複合性の最も高い作品群に属すると言えよう。曲は3/4拍子の器楽（ホルン1管、オーボエ・ダモアレ2管、弦楽、通奏低音）のリトルネッロで開始し、13小節の終わりでホモフォニックな4声体のコラール〈キリストはわが命 Christ, der ist mein Leben〉が続く。コラールの各行の間には器楽リトルネッロが挿入され、コラールとリトルネッロが協奏的に交代しながら進行する。コラールの4行のあと、歌詞は自由詩に移行し、音楽は突然アリアの書法に変わってテノールが単独で歌

う。自由詩の4行目からはアッラ・ブレーヴェ（♩）の拍子のテノール・レチタティーヴォとして歌われる。このレチタティーヴォの各行間には先行のコラールと同じように3/4拍子の器楽リトルネッロが挿入されるため、拍子が目まぐるしく変化し、ストラヴィンスキーの音楽を思わせる。上に掲げたコラール歌詞の箇所もレチタティーヴォの形をとっているが、そこでも（♩） — 3/4 — 2/4 — 3/4 というように頻繁な拍子交代が見られる。そして最後に6行から成るコラール〈安寧と喜びをもってわれはそこへ行く Mit Fried und Freud ich fahr dahin〉がアッラ・ブレーヴェの拍子でホモフォニーの合唱として歌われるが、ここでは挿入される器楽の間奏はこれまでのリトルネッロとは違って、コラールと同じ拍子による。これまで見てきたように、この冒頭合唱曲の中には、合唱によるコラールとリトルネッロのほかに、アリアとレチタティーヴォの書法も統合されているのに加えて、拍子も頻繁に変化するのである。楽中楽に関連すると思われる箇所はレチタティーヴォであり、それ自体が楽中楽とは見なしにくい。それがそのあとの楽中楽を予告するのか、あるいは冒頭曲全体を楽中楽と見なすべきなのかは容易には判断しがたい。しかし「今日にも歌ってよいのなら」という言い方からはまだ歌うことを控えていることが窺われ、上記の複合性にもかかわらず、やはり冒頭曲自体がすでに楽中楽を形成していると考えerには無理があるかもしれない。しかし仮に問題のレチタティーヴォが予告の機能を持っている場合でもそれに続く第2曲もレチタティーヴォであるため、むしろ第3曲のコラール〈別れの言葉を汝に与えよう、忌まわしき、偽りの現世よ Valet will ich dir geben, du arge, falsche Welt〉が楽中楽としての役割を与えられていると考えられる。敬虔主義的に自己を重視する姿勢からソプラノのみによって歌われるこのコラールは、忌まわしい現世に別れを告げて、神に仕え、神から永遠に報いられる喜びを内容としていて、辞世の歌としてふさわしいうえ、ユニゾンで伴奏する2管のオーボエ・ダモーレの音色も主観に向かう信仰心に彩りを添える役目をもち、またトリオの編成も内容的歌詞の情念に適っていると考えられよう。

BWV 110 第7曲、コラール

Alleluja! Gelobet sei Gott!
Singen wir all aus unsers Herzens

アレルヤ！神に賛美あれ！と、
われらすべて心の底から歌おう

Grunde;

クリスマス第1日目のために書かれたこのカンタータは、ニ長調の冒頭合唱で祝典的雰囲気をつきつきのトランペット3管によるフランス風序曲（BWV 1069 からの転用）を高らかに伝える一方で、ここで問題となる終曲のコラールでは、ティンパニを除いたほかはフル・オーケストラのコラ・パルテによる伴奏ではありながら、ロ短調という調性によってめでたさに制御がかけられているという印象は払拭できない。コラール旋律はもちろんバッハ自身に由来するものではないが、アレルヤの歓呼や神への賛美が短調で歌われることは違和感を抱かせる。考えられることは、クリスマスが単にイエスの誕生を祝うべき喜ばしい機会ではなく、そのイエスがのちに人類のために磔刑に処される運命にあることを暗示する手法であるという可能性である。これに類似したことはバッハの《クリスマス・オラトリオ》BWV 248 に受難のコラールとして知られる旋律が使用されているという事実にも窺えるからである。

BWV 113、第4曲、コラール＋レチタティーヴォ

Jedoch dein heilsam Wort, das macht しかし汝の救いの言葉、それは
Mit seinem süßen Singen, その甘美な歌を伴って、

問題となっている第4曲はバッハに特徴的な複合的楽曲であり、コラールとレチタティーヴォが組み合わせられ、それらが通奏低音の伴奏のみで交互に歌われる。その際コラールは16分音符群を主体とする通奏低音によって伴奏され、レチタティーヴォの伴奏は長い音符から構成されている。上記の歌詞は冒頭に置かれたコラールの2行であるが、コラールという決まった旋律素材に加え、通奏低音のみの伴奏という制約もあり、「甘美な歌」（Singen は動詞の名詞化であるために、正確には「甘美に歌うこと」）を具現するような手段は投入されていない。

BWV 117、第7曲、アリア

Ich will dich all mein Leben lang, われは今よりわが生涯すべてを通じ、
 O Gott, von nun an ehren; おお神よ、汝を崇めよう。
 Man soll, o Gott, den Lobgesang おお神よ、賛美の歌は
 An allen Orten hören. いたるところで聴かれねばならぬ。

このカンタータは一つのコラールの歌詞のいくつかの節からのみ成り立ち、自由詩は含まれないという形態をとって、コラール・カンタータのうちでも特殊な「コラールテキスト・カンタータ」に属する²⁸⁾。自由詩が欠けるためにコラール形式以外の音楽を作曲するためには第4曲の場合のようにコラール旋律を放棄し²⁹⁾、コラールの歌詞を用いながらもアリアやレチタティーヴォの音楽に仕上げなければならない。カンタータ117番の第7曲では、歌詞のみ当該のコラール（作詞者はヨハン・ヤコブ・シュッツ）の第2節を用いてアリアが作曲された。この賛美の歌は3/4拍子で書かれてはいるが、テンポがラルゴであるため、舞曲的な雰囲気は後退し、ソロの歌唱声部がアルトであることも手伝って、神に対する声高な賛美というよりはむしろ非常に内向的な「我」の心のうちの賛美が静かに歌われる。唯一フラウト・トラヴェルソのみが高い音域でコロラトゥーラ的な彩りを添える役割を担っている。

第9曲、コラール

Und laßt uns fröhlich singen: そしてわれらは喜びをもって歌おう：
 Gott hat es alles wohl bedacht 神はすべてを深く考え
 Und alles, alles recht gemacht. すべてを、すべてを正しく行った、と。

この曲の音楽は冒頭曲の繰り返しであるが、冒頭曲の歌詞がコラールの第1節であるのに対し、第9曲（終曲）のコラールでは第9節の歌詞が歌われる。両節の歌詞内容は類似していて共に神の栄光への賛美であるために、同じ音楽を冒頭と終曲に置くという措置がとられたと思われる。通奏低音も含

28) コラールテキスト・カンタータについては次の論文を参照されたい。木村佐知子「J. S. バッハのコラールテキスト・カンタータ―中間楽章の構成法を中心に―」『音楽学』第43巻2号（1997）、pp. 65-80。

29) しばしば完全な放棄ではなく、コラール旋律の断片、もしくはコラール旋律から派生した動機が用いられることがある。

めて器楽パートは 16 分音符や 32 分音符による活発なリズムが 6/8 拍子、ト長調の喜ばしい伴奏部を形成する。歌唱声部は付点 4 分音符によって厳かにコラール旋律を歌い、器楽パートへのコントラストを形成する。全体は大規模なコラール・コンチェルトの形式によって構成され、楽中楽としても独自の比重をもつ。

BWV 120、第 3 曲、レチタティーヴォ

Und singe Dank- und Demutslieder!　そして歌え、感謝と恭順の歌を！

レチタティーヴォの場合、それ自体が楽中楽を形成する可能性はきわめて低く、大概は次に続く楽中楽の予告という役割をもつが、このカンタータは部分的にパロディーであるため、こうした楽曲間の関係は一見乱されているように思われる。予告した後に続く第 4 曲アリアはまさにパロディーであり、その原曲は失われたアリアである³⁰⁾。ただし、このアリアの歌詞には感謝や恭順に類した概念は歌詞上見られないにしても、音楽に注目するならば、アフekt豊かでギャラント的性格をもつオブリガート・ヴァイオリンの伴奏は楽中楽を形成する要素として解釈される可能性を秘めている。

BWV 120a、第 7 曲、レチタティーヴォ

Wir aber wollen Gott mit Lob　われらはしかし神に賛美と歌をもって
und Singen

Ein Dank- und Freudenopfer　感謝と喜びの捧げものをもたらそう。
bringen.

結婚礼拝用のこのカンタータの第 7 曲はレチタティーヴォ・セッコであり、次の終曲コラールを予告する機能を与えられている。終曲の歌詞には音楽にちなんだ言葉は含まれていないが、予告どおり神への感謝と賛美の歌となっている。4 声体コラールにはオーボエと弦楽によるコッラ・パルテの楽器伴奏と、さらにトランペット 3 管とティンパニによる自立的な伴奏がつけられていて、感謝と賛美を高らかに告げる役割を担っている。ただしこのコラー

30) 原曲はのちにヴァイオリンとチェンバロのためのソナタ ト長調 BWV 1019a (第 2 稿、第 3 楽章) にも使用され、さらにその後 BWV 120 に転用された。

ルはカンタータ BWV 137 の終曲コラールからの転用（移調を伴っている）である。教会カンタータから教会カンタータへのパロディであり、楽中楽という観点においても齟齬は確かめられない。

BWV 121、第5曲、レチタティーヴォ

Und weil er dieses uns zugutgetan, そして彼 [=神] はこれをわれら
の為になさったゆえ、

So laß ich mit der Engel Chören	われは天使たちの合唱で
Ein jauchzend Lob- und Danklied	歓呼の声をあげての賛美と感謝
hören!	の歌を聴かせよう。

クリスマス第2日のためのコラル・カンタータ BWV 121 は、イエスの誕生という喜ばしい出来事をテーマとしているが、その根底にあるコラルは元々中世のグレゴリオ聖歌に由来し、ラテン語の賛歌の歌詞はルターによってドイツ語に翻訳された。したがって古風な教会旋法的要素が残っており、またドーリア旋法による始まりとフリギア旋法による終止はその旋法の特定を困難にしている。第5曲は次に続く賛美と感謝の歌を予告するレチタティーヴォである。ただし「歓呼の声をあげて jauchzend」という箇所はメリスマによって強調されている。第6曲は文字通り栄光と感謝のコラルであり、コッラ・パルテの器楽伴奏にはホルネット（ツィンク）と2管のトロンボーンが加わることによって祝典的性格が強められているようでありながら、旋法的性格が支配するため、長調による輝かしい賛美の歌ではなく、少々くすんだ中世的な音楽となっているのは、コラルの選択に起因する。

BWV 122、第6曲、コラール

Frisch auf! itzt ist es Singenszeit, いざやいざ! 今こそ歌うときぞ、

このコラールは簡素なカンツィオナル様式で書かれていて楽中楽としての特別な作曲上の措置はとられていない。

BWV 129、第5曲、コラール

Dem wir das Heilig itzt われらはいざ主に向かって「聖なるかな」を

Mit Freuden lassen klingen 喜びをもってひびかせ、
Und mit der Engel Schar そして天使たちの群と共に
Das Heilig, Heilig singen, 「聖なるかな、聖なるかな」を歌い

このカンタータは既述の BWV 117 と同様にコラールテキスト・カンタータであり、同時に重要な教会祝日である三位一体節のために書かれていて、大がかりな編成によっている。第5曲はその終曲であり、まさに「聖なるかな」(ラテン語の通常式文の sanctus のドイツ語訳) にふさわしい大規模なコラール・コンチェルトを楽中楽として高らかに鳴り響かせると同時に、同じく大がかりな冒頭合唱と共にカンタータの大枠を形成する。これらの両楽曲では、ティンパニを伴う3管のトランペットは祝典的色彩を強める役割を担っている。

BWV 130、第4曲、レチタティーヴォ (二重唱)

So lassen Gläubige ein Danklied hören, 信仰ある者たちは感謝の歌を聴か
せるなら、

So stellt sich in Gefahr 危険にあっても

Noch itzt der Engel Hülfe dar. いまだに天使の助けが現れるのだ。

この歌詞の直前では、天使の群がサタンの攻撃を打破し(ダニエル書6、16)、またバビロンの炉に投げ込まれた3人のユダヤ人が天使の助けによって炉の炎の灼熱から火傷もせずに救われたこと(ダニエル書3、1-30)を語っており、今でも天使は助けに来ることが強調される。それを受けての神への感謝は次に続く第5曲のアリアおよび第6曲のコラールで歌われる。すでにデュルが指摘しているように³¹⁾、このアリアは歌詞の上では天使たちが信ずる者の助けとなり天国に導くよう神に願う祈りであるにもかかわらず、音楽的にはガヴォットのリズムによる喜びの表現はむしろ感謝の歌と解釈される。ただし、テノール、フラウト・トラヴェルソ、通奏低音という編成は、高らかに歌われる感謝の歌ではなく、静かな祈りへの配慮も加わっている。そして終曲のコラールは声高な賛美の歌となり、4声体の合唱にフル・

31) Dürr, Kantaten, pp. 770 f.

オーケストラの伴奏がつけられ、冒頭の大掛かりな合唱によるコラールと共に枠が形成される。

BWV 133、第1曲、コラール

Ach, wie ein süßer Ton!

ああ、なんと甘美な音か！

クリスマス第3日のためのコラール・カンタータの冒頭を飾るこの曲は、大編成を期待させるが、期待とは裏腹にかなり控えめな音響の編成になっており、大きな祝日に好んで使用されるトランペットの代わりにホルンがコラール旋律を支える機能を与えられているにすぎず、楽器編成において特色を示すのはむしろ小音響のオーボエ・ダモーレ2管である。そのうち第1オーボエ・ダモーレは第2ヴァイオリンと共に一つのパートを受けもち、第2オーボエ・ダモーレはヴィオラとユニゾンでその下のパートを担当する。これら両パートのさらに上には第1ヴァイオリンが位置し、比較的簡素に歌うホモフォニックな4声体コラールと共に協奏的楽曲を形成する。祝典的華やかさを放棄して器楽伴奏に特殊な響をもつオーボエ・ダモーレ（愛のオーボエ）が起用された理由は、それによって「甘美な音」を実現するためと思われる。この言葉が出現する箇所においてコラール旋律の担い手であるソプラノが3小節半にわたって長々と音を引き伸ばすのに対して他の歌唱声部が小さな音符で対旋律を歌うことで局所的に修辞学的手法が用いられているのだが、同時にこの言葉はオーボエ・ダモーレの起用によって楽曲全体の情念表現を音響的に支配していると言える。

BWV 134、第2曲、アリア

Auf, Gläubige, singet

いざや、信者たちよ、快き歌を歌え、

die lieblichen Lieder,

このカンタータは、ケーテン宮廷における新年の祝いのために作曲された世俗カンタータ BWV 134a からの転用であり、パロディーが復活祭第3日のための教会音楽として最終稿に仕上げられるまでには何度も改訂が行われた。改定を重ねることによって歌詞と音楽の関係は改善された一方、歌詞の内容は当該の礼拝の聖書朗読とはまったく関連性をもたないものになってい

るばかりではなく、コラールが完全に欠如していることは教会音楽としては世俗の由来を強く感じさせる。原曲の BWV 134a (134a についての考察を参照されたい) の第 2 曲における「歓呼を響かせよ」では軽快な 3/8 拍子の舞曲風の音楽によってその対応関係が構築されているのに対して、同じ音楽がパロディーの第 2 曲の「快き歌」にふさわしいかどうかはかなり疑問視される。なぜなら、ドイツ語の lieblich はどちらかというとこじんまりとした柔和さを具えた心地よさを意味し、声高な歓呼とは相容れないからである。第 4 曲、アリア

Der Sieger erwecket die freudigen Lieder, 勝利者は喜ばしき歌を喚起し、
この曲の原曲は BWV 134a の第 4 曲のアリアであるが、パロディーの作詞者はアリアの一般的な喜ばしい雰囲気に適った言葉を選ぶことで歌詞と音楽の関係を保っている。

第 6 曲、合唱

Erschallet, ihr Himmel, 響け、汝ら諸々の天よ、喜べ、地よ、
erfreue dich, Erde,
Lobsinge dem Höchsten, 至高の方に賛美の歌を歌え、汝、信ずる群よ！
du glaubende Schar!

この合唱は BWV 134a の第 8 曲からの転用で、原曲には直接音楽を示唆する言葉は登場しない。3/8 拍子の浮き浮きとした音楽は教会カンタータの終曲としては多分に世俗的であることは否めず、神への賛美の歌として位置づけるのは困難である。

上記のように、パロディーにおいては楽中楽の提示においてやはり完全に満足のいくように問題が解決されているとはこの曲の場合でも言い難い。

BWV 134a、第 2 曲、アリア

Auf, Sterbliche, lasset いざや、人間たちよ、歓呼を響かせよ；
ein Jauchzen ertönen；

BWV 134 の原曲である世俗カンタータはケーテン時代に新年用に作曲された。神の摂理（アルト）と時間（テノール）の対話という形をとっていて、その第 2 曲は、テノールによって歌われ、歓呼の音楽は 3/8 拍子の軽快な

リズムと、協奏的な書法によって作り出されている。

BWV 140、第4曲、コラール

Zion hört die Wächter singen, シオンは見張りたちが歌うのを聴き、

このコラールは現在非常に有名であり、ポップスの世界からも採り上げられるほどであるが、その理由は器楽伴奏の魅力的な息の長い旋律にあると思われる。バッハ自身もこの曲が気に入っていたと推測され、のちにオルガン用に編曲している（《シュープラー・コラール集》第1曲 BWV 645）。楽曲は3声部から成るトリオ形式で書かれ、その編成は上声部がユニゾンで演奏される弦楽、すなわち第1、第2 ヴァイオリンおよびヴィオラ、中間声部がテノールによって歌われるコラール旋律、そして一番下の声部が通奏低音である。コラールという前もって存在する旋律を使用するという制約にもかかわらず、バッハがいかに多様な編曲を行ったかを示す好例と言えよう。

BWV 145、第5曲、コラール

Drum wir auch billig fröhlich sein, それゆえわれらもささやかな喜び
にあふれ、

Singen das Halleluja fein ハレルヤを上手に歌い

Und loben dich, Herr Jesu Christ; そして汝を賛美する、主イエス・
キリストよ；

Zu Trost du uns erstanden bist. 慰められることに、汝はわれらの
ために蘇ったのだ。

Halleluja! ハレルヤ！

この終曲コラールは簡素な4声体の合唱にコッラ・パルテで伴奏する器楽がつけられているが、特段に目立った音楽的手法は使われていない。器楽伴奏には、第3曲のアリアで使用されたトランペットが欠けていて、賛美の歌にしては少々物足りなさを感じさせる。ただし、そもそものカンタータの伝承が謎に包まれていて、19世紀に作成された筆写譜が最も古い資料であり、しかも部分的にテレマンの曲も含まれているため、伝承されているヴァージョンがバッハ自身にさかのぼるのかどうかも不明である。したがって問

題のコラールも本論では考察の対象から除外すべきであろう。

BWV 147、第9曲、アリア

Ich will von Jesu Wundern singen われはイエスによる諸々の
奇跡について歌おう
Und ihm der Lippen Opfer bringen, そして彼に唇からの
捧げものを供えよう、

イエスが行った奇跡を歌う歌を捧げるというこのバス・アリアでは、アリアにしてはかなり大掛かりな器楽伴奏（トランペット1管、オーボエ2管、弦楽、通奏低音）がつけられていて、とくにトランペットは輝かしい奇跡を強調する手段として使われている。楽曲は協奏的で、トランペットの高らかなファンファーレ的分散和音（8分音符）のリトルネッロによって開始され、16分音符群の紡ぎ出しがそれに続く。全体的に16分音符群による活発な動きが支配し、部分的に通奏低音までもが長い16分音符の連続を奏する。

BWV 148、第2曲、アリア

Wie rufen so schöne なんと美しく
Das frohe Getöse 至福の者たちは喜ばしき響きを
Zum Lobe des Höchsten die Seligen aus! 至高の方の賛美のために唱える
ことか！

この曲の特徴は、6/8拍子で16分音符の連続が時折32分音符も織り交ぜながらほぼ休みなく流れ続けるというリズム上の動きにあり、テノール声部、ソロ・ヴァイオリン、そして通奏低音がなすトリオのうちのどれかは16分音符群を担っている。これはここに引用した歌詞の前にある「われは急ぐ、命の教えを聴くために」という言葉に起因している。バッハは「急ぐ」という言葉を重視し、それを作曲の中心に据えたものと思われる。「喜ばしき響き」に対しては特筆すべき修辞学的手法は見られない。

BWV 149、第1曲、合唱

Man singet mit Freuden vom Sieg 聞け、勝利の喜ばしい歌が

in den Hütten der Gerechten: 正しい者の天幕にある。

聖ミカエル祭のためのカンタータの冒頭の歌詞は聖書（詩篇 118、15）からの引用であるが、その音楽は《狩のカンタータ》BWV 208 の終曲からの転用である。つまり、通常のパロディーとは違って、聖書の言葉そのものを新しい歌詞として用いたために、音楽に合わせて新しい歌詞を自由に作詞する場合よりも格段に制約が大きく、歌詞の入れ替えは困難な作業だったに違いない。それにしても個々の言葉と音楽の関係はもとより、楽中楽という観点においてもまったく非の打ち所がない曲になっている。勝利の喜ばしさを象徴するのは 3/8 拍子で軽快に、そして高らかに鳴り響く 3 管のトランペット（原曲ではコルノ・ダ・カッチャ 2 管）とティンパニで（原曲にはない）あり、そのほかオーボエ 3 管とファゴット、弦楽、通奏低音が 4 声合唱を支え、協奏する。

第 2 曲、アリア

Kraft und Stärke sei gesungen 力と強さは歌われよ

このバス・アリアの歌詞の基になったのは黙示録 5、12 で、天使たちが大声で小羊（＝キリスト）の勝利を告知するという箇所である。天使の声が力強いバスで歌われ、また伴奏にヴィオローネ（コントラバスの前身）とファゴット、そしてオルガンが使用されることから明らかなように、低音に重心が置かれた、いわば男性的な音域の曲である。今日の天使は子どもや女性のイメージと強く結びついているが、聖書の中の天使たちはサタンや竜と果敢に戦う男性的存在であり、このカンタータが対象とする大天使ミカエルもそのような男性的天使の一人である。

BWV 167、第 4 曲、レチタティーヴォ

Bedenkt, ihr Christen, auch, 考えよ、汝らキリスト者たちよ、
was Gott an euch getan 神が汝らに何をなされたかを
Und stimmt ihm ein Loblied an! そして神に賛美の歌を歌い始めよ！

第 4 曲のレチタティーヴォでは、洗礼者ヨハネの父で神を信頼しなかったために罰として亜者となったザカリアが、生まれた息子ヨハネの名を書板に書いたことにより再び話しができるようになったこと（ルカ 1、57-80）が

語られたあと、神への賛美の歌を歌うよう促され、第5曲のコラールでその賛美が歌われる。賛美の歌を歌えという箇所では音楽はレチタティーヴォからより旋律的なアリオソへと移行する。

第5曲、コラール

Darauf singn wir zur Stund: それを契機にわれらは歌おう、
Amen, wir werdns erlangen, アーメンと、そしてわれらはそこに
 達するだろうと、
Gläubn wir aus Herzens Grund. 心の底から信じよう。

コラール歌詞のこの部分に先行して神への信頼が歌われ、それを受けてのこの引用箇所となるのだが、賛美の歌を歌うことはすでに第4曲で予告され、終曲で「われらは歌おう」とあるので、いわば二重の意味で楽中楽が提示されていると言える。この曲で特筆すべきことは、コラールを歌う4声体の合唱に加えてここで伴奏が初めてフル・オーケストラの形をとること、先行する各曲では使用されなかったクラリーノ（高音域のスライド・トランペット）がコラール旋律をソプラノと共に奏でること、またオーボエと第1ヴァイオリンがユニゾンでコラール旋律からは独立した16分音符群のソリストティックなリトルネッロ旋律を添えることである。このリトルネッロは、あるときは声楽なしで、またあるときは声楽と共に鳴り響き、規模の拡大に貢献している。

BWV 170、第2曲、レチタティーヴォ

Die Welt, das Sündenhaus, 罪の家なるこの世は、
Bricht nur in Höllenlieder aus 地獄の諸々の歌ばかりを歌い聞かせる

このレチタティーヴォ・セッコを受けて歌われる第3曲のアリアは、曲がった心、復讐、サタンの奸計、神の罰への嘲笑、などなどがわれを苦しめるということを内容としているが、その音楽的描写は特筆すべきものである。まず編成はアルトのソロに中間声部としてオブリガートのオルガンが高音域の手鍵盤のみで伴奏し、通奏低音が欠け、その代わりにヴァイオリンとヴィオラがユニゾンで下声部（バセットヘン）として支えるという異例なものである。バロック音楽では通常欠けることがない通奏低音がないという場合

には、特別な意味が込められており、《マタイ受難曲》のアリア〈愛ゆえにわが救い主は死のうとしている〉の場合のように天国的なものの表現というポジティブな意味合いと、立つべき大地を失ったことの表現としてネガティブに解釈されるケースとがある。ここで問題となっているアリアではもちろん後者の意味合いで通奏低音が欠けているのである。そして和声的に見ても非常に多くの調外音が用いられることによって、また係留音や倚音の多用によってかなり厳しい不協和音が多く作り出されていることも歌詞の内容に即している。しかもアダージョのテンポでは、それらの不協和音が即座に解決されるのではなく、一定の時間厳しい音が鳴り響いてから解決されるため、その効果は極めて目立つのである。さらに嘆きを表現するためにいわゆる「ため息の動機」³²⁾が歌唱声部および弦楽のパートに多用されている。この楽中楽では、作曲者が考える「醜いものに苛まれての嘆きの音楽」とはどのようなものかの例が提示されているのである。全体的にこの曲はバッハの息子たちの世代の音楽の特徴である多感様式 (empfindsamer Stil) を先取りしているような様相を強く示している。

BWV 171、第6曲、コラール

Laß uns das Jahr vollbringen	われらをしてこの年をまっとうさせ給え
Zu Lob dem Namen dein,	汝の御名の賛美のために、
Daß wir demselben singen	われら御名に向かって歌わんことを
In der Christen Gemein.	キリスト者たちの教団において。

このコラールはヨハネス・ヘルマン作詞の《イエスよ、今や賛美を受けよ》の第2節であり、同じコラールの第3節を使ったBWV 41の終曲コラールを編成もそのままの形で転用したものである。パロディーの原曲においてもすでに考察したように歌詞に「歌う」という言葉が登場し、楽中楽となっていた。同じコラールの別の節にも「歌う」という言葉があるため、パロディーであるにもかかわらず、楽中楽が成り立つことには変わりはない。そもそもBWV 41と171という二つの新年（キリストの割礼）用カンタータでは、

32) ため息の動機については拙論、「バッハにおける『ため息の動機』」『美学美術史論集』第13輯2001、pp. 74-100を参照されたい。

同じコラルの異なった節が使われているので、純粋な意味でのパロディーとは言えず、楽中楽もそのまま保持されるのである。

BWV 173、第2曲、アリア

Rühmet, singet, stimmt die Saiten, 褒め称えよ、歌えよ、弦を合わせよ

この曲については注3に挙げた楽器についての拙論で論じたのでそれを参照されたい。

第4曲、アリア（二重唱）

Nun wir lassen unsre Pflicht 今やわれらはわれらの務めとして

Opfer bringen, 捧げものを供え、

Dankend singen, 感謝しつつ歌う、

この教会カンタータは次に採り上げる世俗カンタータ BWV 173a のパロディーであり、問題のアリアは原曲の第4曲の音楽と同じであるが、原曲の歌詞には「歌う」という言葉は含まれていない。同様に教会カンタータにおいても楽中楽は形成されていない。

BWV 173a、第1曲、レチタティーヴォ

Durchlauchtster Leopold, いとやんごとなきレオポルトよ、

Es singet Anhalts Welt アンハルトの世界は歌う

この世俗カンタータは教会カンタータ BWV 173 の原曲であり、ケーテン宮廷の領主レオポルト侯の誕生日を祝って作曲された。音楽と関わる言葉は原曲では第1曲に現れ、次のアリアを予告する。

第2曲、アリア

Rühmet, singet, stimmt die Saiten, 褒め称えよ、歌えよ、弦を合わせよ

Seinen Nachruhm auszubreiten! 死後も彼の名声が広まるように！

この曲については、そのパロディーと同様に、注3に挙げた楽器についての拙論で論じたのでそれを参照されたい。ただし、そこで論じられた複雑な推論を度外視してみても、この曲が侯爵のための楽中楽としては、世俗の輝かしさを印象付ける常套手段としての金管楽器を欠く編成があまりにも儉約的であることは否めない。これについては何らかの理由があったと思われる

のであるが、それについて考察するには資料が解明の糸口を与えるような状況にはないうえ、本論の論題を越えることになる。

BWV 176、第6曲、コラール

Ohn alles Ende singen, [われらは] 果てしなく歌わんと、
Daß du alleine König seist 汝 [神] ただ一人がすべての神々の上に
Hoch über alle Götter, 君臨する王であることを、

非常に簡素な4声体コラールは金管楽器を含まないコッラ・パルテの伴奏を伴って歌われる。特筆すべき手法はなんら見当たらない。既成の旋律というコラールに必然的に付随する足かせに加え、このコラールは元来教会旋法を基にする中世的な古めかしさを漂わせるため、近代的な長調・短調のシステム内での使用にはさらなる制約があり、それも楽中楽の形成を妨げていると思われる。

BWV 183 第5曲、コラール

Du bist ein Geist, der lehret, 汝は教える霊なり、
Wie man recht beten soll; いかにして正しく祈るべきかを。
Dein Beten wird erhöret, 汝の祈りは聞き入れられ、
Dein Singen klinget wohl. 汝の歌は心地よく響く。

このコッラ・パルテの伴奏（金管楽器なし）による簡素な4声体コラールも、BWV 176の場合と同様に、コラールというすでに存在する音楽素材を使用することによる制約があり、第1行目の音楽によって2行目も歌われるために、2行目に含まれる言葉「歌う Singen」を特別な手法で強調することはない。

BWV 187、第7曲、コラール

So singn wir recht das Gratias. かくわれらは正しく感謝を歌う。

BWV 183で指摘したことはここでも妥当する。ただし、「歌う singn」という言葉はそれでもトリルを伴って歌われることで局所的には修辞学的に表現されている。しかしそのことによって同じ旋律で歌われる「人はその命

をもつ」という歌詞との間で齟齬が生じている。

BWV 190、第7曲、コラール

Laß uns das Jahr vollbringen	われらをしてこの年をまっとうさせ給え
Zu Lob dem Namen dein,	汝の御名の賛美のために、
Daß wir demselben singen	われら御名に向かって歌わんことを
In der Christen Gemein.	キリスト者たちの教団において。

このコラールは上述の BWV 41 および 171 においても用いられているが、BWV 190 ではこれらのカンタータとは異なった編曲がなされている。編成は新年（キリストの割礼）用に大掛かりであり、4 声合唱のほかに、ティンパニを伴ったトランペット 3 管、オーボエ 3 管、弦楽、通奏低音からなり、そのうちトランペット群は独自のパートをあてがわれているのに対して、他の楽器はコッラ・パルテで伴奏する。トランペット群はコラールの各行の終わりを高らかに飾る役割を演ずる。上述のカンタータの場合と異なって、ここでは拍子が交代することはなく、通して 4/4 拍子で進行する。

BWV 194、第2曲、レチタティーヴォ

Ach, laß vor dich	ああ、汝の御前に
Durch ein inbrünstig Singen	熱意あふれる歌により
Der Lippen Opfer bringen!	唇の捧げものを供させたまえ！

このカンタータはライプツィヒ近郊（現在は市内）のシュテルムタールの教会における新オルガンの完成式のために上演されたが、バッハがケーテン時代に作曲した（おそらく世俗の）カンタータからの転用である。このレチタティーヴォは式のために新しく作曲されたが、「熱意あふれる歌」はその後に続くアリアでは実現されていない。このアリア（パロディー）の特徴は、12/8 拍子によるパストラーレで、その舞曲風の基本リズムは、神の輝きを賛美する歌としてはあまりにも世俗的であることは否めない。ここでもパロディーによる齟齬が観察される。

第4曲、レチタティーヴォ

So legen wir in heilger	かくしてわれらは聖なる喜びのうちに
-------------------------	-------------------

Freude dir

Die Farren und die Opfer 雄牛たちとわれらの歌の捧げものを汝のために
unsrer Lieder

Vor deinem Throne nieder 汝の玉座の前に供えよう

第2曲と同様、第4曲のレチタティーヴォも新しく作曲されたが、そこで予告された「歌の捧げもの」である第5曲のアリアは、第3曲と同じ世俗カンタータからの転用であり、ガヴォットのリズムを基にした音楽は世俗的要素を強く感じさせ、楽中楽としての条件を満たしているとは言い難い。バッハはもちろん純粋な教会音楽にも舞曲的要素を持ち込むことが稀ではないのだが、パロディーの原曲が世俗音楽である場合には、しばしば舞曲のリズムが前面に現れ、しかも周期的規則性が顕著である。

BWV 199、第7曲、レチタティーヴォ

In diese will ich mich この「憩いの場の」中へとわれは信仰をもって
im Glauben schwingen 飛び行かん

Und drauf vergnügt そしてそのことを満足と喜びをもって歌おう。
und fröhlich singen :

レチタティーヴォによって、次に続くアリアが喜びに満ちた歌であることが予告されるが、すでにこのレチタティーヴォ自体が特筆すべき要素を示している。それは伴奏が通奏低音のみのセッコではなく、長い音符を主体とする弦楽によって奏でられること、そして「喜びをもって fröhlich」という言葉の箇所ですopranoが16分音符群からなる長いメリスマを歌い、喜びの心情を表現していること、そしてそれまで長い音符を奏でていた第1ヴァイオリンが同じ箇所ですopranoを交えた速い動きに転じていることである。続くアリアは、内容的には神が改悛と受苦を後にしたわれに心を開いてくれることへの喜びであり、神の偉大さへの賛美ではない。そのため音楽は12/8拍子のアレグロによる舞曲ジークの形式を借りており、楽中楽としてもBWV 194の場合のような齟齬は生じさせていない。

BWV 201、第2曲*、レチタティーヴォ [フェブス、パン、モムス]

PHOEBUS

Und du bist doch so unverschämt
und frei,

Mir in das Angesicht zu sagen,
Daß dein Gesang

Viel herrlicher als meiner sei?

PAN

Wie kannst du doch so lange
fragen?

Der ganze Wald bewundert
meinen Klang ;

Das Nymphenchor,

Das mein von mir erfundnes Rohr

Von sieben wohlgesetzten Stufen

Zu tanzen öfters aufgerufen,

Wird dir von selbst zugestehn :

Pan singt vor allen andern schön.

PHOEBUS

Vor Nymphen bist du recht ;

Allein, die Götter zu vergnügen,

Ist deine Flöte viel zu schlecht.

PAN

Sobald mein Ton die Luft erfüllt,

So hüpfen die Berge, so tanzet
das Wild,

So müssen sich die Zweige biegen,

Und unter denen Sternen

Geht ein entzücktes Springen für :

Die Vögel setzen sich zu mir

[フェブス]

そしてお前はやはり恥知らずで

勝手だから、

俺に面と向かって抜かすほどだ、

お前の歌は

俺のそれよりずっとうまいだと？

[パン]

でも何でお前はそんなに長く

訊くんない？

森全体が俺様の響きに

感嘆しとるのじゃ。

ニンフらの合唱は

俺が発明した笛が

七つのきちんとした音階をもっていて

踊りにはよくお呼びが

かかるってことを

自分たちからお前に認めるだろう、

パンはほかの誰より美しく歌うと。

[フェブス]

ニンフたちにはお前は適うだろう、

だが、神々を楽しませるには、

お前の笛はあまりにも耳障り。

[パン]

俺の音が大気を満たすや

山々は躍り、野獣は踊り、

枝はたわまずにはいられない、

そして星々の間では

魅惑のあまりに飛び交いが起こる。

鳥たちは俺の傍に座り

Und wollen von mir singen lernen. 俺から歌うことを習おうとする
MOMUS [モムス]

Ei! hört mir doch den Pan, さあ、みんなでパンに耳を傾けようぜ、
Den großen Meistersänger, an! この偉大な名歌手とやらにさ！

《フェブスとパンの争い》という題名をもつこの世俗カンタータはバッハにおける楽中楽の考察にとって最も興味深く、また中心的な意味をもつ作品である。なぜならば、テーマとなっているのがフェブス、すなわちアポロ（バス I）とパン（バス II）の間の音楽をめぐる争いであり、どのような音楽が優れているのかという問題が音楽作品の形を借りて議論されるからである。したがってそこには作曲者バッハの音楽観が最も具体的な形で示される可能性があり、ギリシャ神話を忠実に再現するというよりは、むしろバッハ時代の音楽論争をそこに反映し、自分の見解を表明する場としてこのカンタータが選ばれたと考えられるのである。この作品は、1729年にライプツィヒ大学の学生たちを中心に構成されていたアンサンブルであるコレギウム・ムジクムの指揮を任された折に、その指揮活動の皮切りに上演されたと考えられているが、その頃ヨーロッパでは音楽史上の大変革が起こりつつあった。中世以来バッハ時代まで続いてきたポリフォニー音楽から前古典派および古典派の時代に及ぶホモフォニー音楽への移行である。複雑な対位法を駆使したバッハの様式は、啓蒙思想の影響の下で生まれつつあった新しい諸様式（多感様式、ギャラント様式、疾風怒濤）を信奉する若い世代の音楽家たちからは古めかしく、不自然で、明確さに欠ける音楽として受け止められていた³³⁾。そのような状況の中でバッハは文章ではなく、自分がかつとも得意とする音楽によって自らの音楽観をこのカンタータに反映させることができたのである。本来ならばこのカンタータ全体についての詳細な分析が望まれるところであるが、本論では方法論的に、歌詞に含まれる音楽を示唆する言葉から出発することを原則としているので、ここでもそこから逸脱することはない。

33) 1737年にはヨハン・アドルフ・シャイベによる痛烈で攻撃的なバッハ批判が開始され、バッハの代弁者ヨハン・アブラハム・ビルンバウムとの間で長年にわたる論争が展開されたことはよく知られている。

第2曲はレチタティーヴォ・セッコであるため、美しい歌や笛といった言葉に応じた音楽を実現するには制約が多すぎ、通常のレチタティーヴォと特段に変わるところがなく、また次に続く美しい音楽の予告という機能ももっていない。

第4曲、レチタティーヴォ [メルクリウス]

Hört alles fleißig an ; すべてを熱心に聴け、
Und merket, wer das Beste kann! そして誰が最高の能力をもつかを知れ！

商売の神であるメルクリウスのこの言葉を受けて、まずフェブスの歌が第5曲として歌われる。このアリアには音楽を示唆する言葉は含まれていないが、歌の一騎打ちの1番手であり、しかも勝者の登場であることから、それが優れた歌として作曲されていることは確実である。その特徴は、伴奏部の編成がソロのフラウト・トラヴェルソ、ソロのオーボエ・ダモーレ、弱音器付きの弦楽器、通奏低音からなっていて、音色が非常にデリケートであること、ラルゴのテンポの3/8拍子で進行すること、ソロ楽器および第1ヴァイオリンのパートの独自性が強いこと、言い換えればポリフォニックな書法が支配すること、ただし教会音楽ではないので、学究的な厳格対位法が用いられることはなく、またリズムの背景に舞曲の要素が見え隠れしていること、などにある。以上の特徴が作用して作り出される情緒は「気高い優雅さ」とでも表現できよう。

第6曲、レチタティーヴォ [モムス]

Pan, rücke deine Kehle nun パンよ、さあお前の喉を
In wohlgestimmte Falten! 美しい響きを出せる形に整えよ！

嘲弄の神であるモムス（ソプラノ）がパンに向かって歌うように促し、そのあとパンによる応答が同じレチタティーヴォ・セッコ内にあり、それを受けて次のパンによるアリアが続く。したがってこの曲は第7曲の予告という機能をもつ。

第7曲、アリア [パン]

Zu Tanze, zu Sprunge, so 踊り、跳ねるほどに心は揺さぶられる。
wackelt das Herz.

Wenn der Ton zu mühsam klingt もし音があまりに難儀に響き

Und der Mund gebunden singt, 口が縛られたように歌うなら、
So erweckt es keinen Scherz. それは戯れを喚起しない。

パンのアリアはフェブスの歌とは対照的で、躍動感にあふれ、同じ 3/8 拍子でありながらきびきびしたテンポが想定される。そして第 1、第 2 ヴァイオリンがユニゾンで伴奏し、歌唱パートと通奏低音とを合わせてトリオ構成の音楽を作り出している。弦楽は大体において 16 分音符群の旋律を奏で、ギャラント的な要素を示すと同時に、揺さぶられる心を象徴する 3 度跳躍の繰り返しは、諧謔 (Scherz) 的でもある。しかしそれ以上に声楽声部における「揺さぶる wackeln」という言葉の旋律は諧謔性を越えた動物的イメージ (例えば鷺鳥や家鴨の鳴き声) を喚起させ、この歌がフェブスの優雅な歌には太刀打ちできないことは明白となる。そして歌詞の 2 行目が始まる第 120 小節からはアッラ・ブレーヴェの拍子に変わり、「難儀に響く mühsam klingen」という箇所が歌われるときには半音階下降の旋律が形成され、多感な (empfindsam) 音楽に移行する。半音階下降の旋律はバロックの音楽修辞学では *passus duriusculus* (厳しい進行) と名づけられ、バッハ自身にも少なからぬ例が見られるのだが、それはまた新しい時代の多感様式につながる側面ももち合わせている。ギャラント性も多感性もバッハの息子たちの世代の音楽の様式的特徴であり、バッハがこのように敗者の音楽を提示するために新しい様式を使用したことは、見逃せない事実である。ただし、バッハが新しい音楽を全面的に否定していたのかと問うならば、否と答えざるをえない。なぜなら、このアリアの音楽をのちに《農民カンタータ》BWV 212 の第 20 曲に転用しているからである。このあたりにもバッハが置かれていた複雑な状況や、彼自身の新しい音楽様式への屈折した関係を読み取ることができるのである。

第 8* 曲、レチタティーヴォ [トゥモルス]

Das Urteil fällt mir gar	審判を下すのはわしには難しいとは思わぬ、
nicht schwer;	
Die Wahrheit wird es	真実は自ら語るだろう、
selber sagen,	
Daß Phoebus hier den	フェブスがここで賞をさらったと。

Preis davongetragen.

Pan singet vor dem Wald, パンは森の前で歌い、
Die Nymphen kann er 思うにニンフたちを魅了できよう。

wohl ergötzen ;

Jedoch, so schön als だが彼の笛は、フェブスの響きが

Phoebus' Klang erschallt,

Ist seine Flöte nicht 鳴り渡るほどに美しいとは評価されない。
zu schätzen.

一騎打ちの審判を務める山の神トゥモルスは、フェブスの勝利を告知する。
レチタティーヴォ・セッコであるため、歌詞に含まれる音楽関連の言葉を表現するための特筆すべき手法は見られない。

第9曲、アリア [トゥモルス]

Phoebus, deine Melodei フェブスよ、お前のメロディーは

Hat die Anmut selbst geboren. 優美そのものが生み出したもの。

Aber wer die Kunst versteht, だが、お前の音が不思議に響くように、

Wie dein Ton verwundernd geht, 芸術というものを理解する者は

Wird dabei aus sich verloren. その際忘我の境に陥るだろう。

フェブスの歌に対する称賛であるが、その歌詞の中に含まれる優美なメロディーを象徴する手法の一つとして冒頭のオーボエ・ダモーレによる長い音符 *cis*” の奏法が挙げられる。記譜法上は付点2分音符、付点4分音符、そして8分音符がそれぞれタイで結ばれているこの音に対して、バッハは最初の音符である付点2分音符にピアノ (*p*) を、そして2番目の音符である付点4分音符にはフォルテ (*f*) をそれぞれ指示している。ここで要求されていることは明らかにクレッシェンドであり³⁴⁾、バロック音楽の特徴とされるテラス型の強弱法ではない。つまりクレッシェンドの概念や記号がまだ存在していなかった時代に、音楽修辞学的要求からバッハはこのような表記法に頼らざるをえなかったということになる。また、9小節で同じ旋律をトゥモルスが歌いはじめるところには強弱記号はないが、これは器楽伴奏の場合

34) Dürr, Kantaten, p. 991.

とは違った強弱法で歌えという指示ではなく、単なる省略法であり、同じくピアノからフォルテに向かうクレッシェンドで歌うべきことは言うまでもない（そもそも歌唱声部には一切強弱記号が見られない）。また 12/8 拍子による優美な音楽のアフェクトはフェブスの歌に共通するものであり³⁵⁾、トゥモルスがフェブスを勝者と判定することは歌詞を聴かずとも明らかである。
第 10 曲、レチタティーヴォ [ミダス]

Ach, Pan! wie hast du	ああ、パン！お前は何と俺を力づけることか、
mich gestärkt,	
Dein Lied hat mir so	お前の歌は俺にこうも心地よく響いたので、
wohl geklungen,	
Daß ich es mir auf einmal	俺がすぐさまそれを一気に憶えたほどだ。
gleich gemerkt.	
Nun geh ich hier im	さあ俺はここ緑の中で行ったり来たりし
Grünen auf und nieder	
Und lern es denen	そしてそれを木々に教えよう。
Bäumen wieder.	
Der Phoebus macht es	フェブスはあまりに派手にやりすぎた、
gar zu bunt,	
Allein, dein allerliebster	だがお前の極上に愛すべき口は
Mund	
Sang leicht und	軽やかにそして無理なく歌った。
ungezwungen.	

もう一人の審判であるミダスは伝説上その耳をロバの耳に変えられたと言われており、パンに軍配をあげる。レチタティーヴォ・セッコという表現手段が限られた楽曲にもかかわらず、調外音を多用することで、その判断力が地に着いていないことが暗示されている。

第 11 曲、アリア

MYDAS [ミダス]

35) デュル (ibid.) はそのほか伴奏楽器にソロのオーボエ・ダモーレが用いられていることも共通点として指摘している。

Pan ist Meister, laßt ihn gehn! パンは名手だ、パスさせよ！
 Phoebus hat das Spiel verloren, フェブスは競技に敗れたのだ。
 Denn nach meinen beiden Ohren なぜなら俺の二つの耳に従えば
 Singt er unvergleichlich schön. 彼は無二の美しさで歌ったのだから。

ロバの耳をもつミダスの音楽的判断がいかなるものかを示すマイナスの楽中楽であり、シニカルな手法が特徴的である。器楽伴奏において何度も執拗に繰り返される8分音符群の回転するような旋律形は音楽的常識を逸脱するものである³⁶⁾。また自分の二つの耳を歌う際の伴奏部（第1、第2ヴァイオリンのユニゾン）ではロバの鳴き声が模倣されており、スタッカートのe”音から下降跳躍してais-h-cis’の音をレガートで進行する4分音符の旋律が繰り返し奏されることにより、「イッ アー」という鳴き声が再現される³⁷⁾。デュルは、この曲の器楽伴奏の編成がパンの歌の場合と同じであることも、ミダスとパンの共通項として指摘している³⁸⁾。

第14*)曲、レチタティーヴォ [モムス]

Ergreife, Phoebus, nun フェブスよ、さあ手に取れ、
 Die Leier wieder, 再びその豎琴を。
 Es ist nichts Lieblichers お前の歌よりも
 Als deine Lieder! もっと愛らしいものは何もない！

モムスがフェブスに豎琴を手に取り最も愛らしい歌を歌うよう促すが、この楽器を連想させる手法は見られない。しかし愛らしい響きを連想させる手法として弦楽伴奏が長い音符を奏することが指摘され、それは《マタイ受難曲》においてイエスによって歌われるほぼすべてのレチタティーヴォにつけられた弦楽伴奏を想起させる。受難曲の場合にはこの手法は、19世紀の音楽研究者ヴィンターフェルト以来、イエスの神々しさを表す光背として解釈されているが³⁹⁾、この世俗カンタータでは同じ手法は愛らしい響き以上に、

36) ドイツではロバは愚か者の代名詞でもあり、その愚かさが執拗な繰り返して表現されている。

37) Dürr, Kantaten, p. 991.

38) Ibid.

39) Carl von Winterfeld, *Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis*

フェブスすなわち光と技芸の神とされているアポロの輝きを表現するものと見なすこともできよう。このレチタティーヴォを受けて歌われるのはフェブスの歌ではなく、フェブスの歌も含めて芸術と優美を褒め称える合唱による終曲である。

第15曲、合唱

Labt das Herz, ihr holden Saiten, 汝ら優しい弦よ、心を元気付けよ、
Stimmt Kunst und Anmut an! 芸術と優美をほめ歌えよ！

Laßt euch meistern, laßt euch höhnen, 汝らは咎められても嘲笑されても
構わない、

Sind doch euren süßen Tönen なぜなら汝らの甘美な調べには
Selbst die Götter zugetan. 神々でさえも魅せられるのだから。

この終曲を飾る賛歌は冒頭合唱と同じ大掛かりなフル・オーケストラによって伴奏され、編成はティンパニを伴うトランペット3管、フラウト・トラヴェルソ2管、オーボエ2管、弦楽、通奏低音からなっている。「甘美な調べ」という箇所では、それまでホモフォニックであった書法がポリフォニックで模倣的な書法に変わり、「調べ Tönen」（＝音 Ton の複数）という言葉は長く引き伸ばされたりメリスマを伴ったりして歌われる。

BWV 206、第2曲、レチタティーヴォ [ヴァイクセル川]

Drum singt ein jeder, それゆえわが [=ヴァイクセル川の] 水を
der mein Wasser trinkt: 飲む者は皆歌うのだ。

このカンタータは1736年10月7日、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト II 世の誕生日に上演された。歌詞では選帝侯国にちなんだ四つの川が擬人化されて登場するが、第2曲は当時選帝侯が国王として支配したポーランドを流れるヴァイクセル川が歌うレチタティーヴォとなっている。ヴァイクセル川の流域に幸運をもたらすのはこの王であり、この川の水を飲む者は幸福感から歌う、という「護摩揃り」であるが、レチタティーヴォ・セッコのため、歌う行為は楽中楽を形成しない。次に続くアリアはヴァイクセル

zur Kunst des Tonsatzes, Band III, Leipzig 1847, Reprint Hildesheim (Olms), 1966, p. 372.

自身の歌であり、その意味では先行するレチタティーヴォは予告ではない。

第5曲、アリア [エルベ川]

Seht, Tritonen, muntre Söhne, 見よ、トリトン⁴⁰⁾たちよ、元気な息子たちよ、

Wie von nie gespürter Lust いかにしてまだ感じられたことのない喜びで

Meines Reiches Fluten schwellen, わが王国の河たちが膨らむことかを、
Wenn in dem Zurückprallen この名 [アウグスト] の甘美な響きが
Dieses Namens süße Töne 跳ね返りの中で
Hundertfältig widerschallen. 百回もこだまするときに。

甘美な響きの表現は局所的な修辞法に留まっており、アリア全体にわたることはない。アリア全体を支配するアフェクトはむしろソロ・ヴァイオリンの上り下りする16分音符の連続によって描かれる川の波である。もちろんこのヴァイオリンの音を同時に甘美な響きと解釈することも可能であるが、このアリアを一義的に楽中楽として位置づけるにはあまり強力な要因とは言えない。

第9曲、アリア [プライセ川]

Hört doch! der sanften Flöten Chor でも聞きなさい！柔和なフルートの合奏が

Erfreut die Brust, ergötzt das Ohr. 胸を喜ばせ、耳を楽しませる。

Der unzer trennten Eintracht Stärke 分かちがたい融和の力が

Macht diese nette Harmonie この、心地よいハーモニーを作り

Und tut noch größere Wunderwerke, そしてさらに大きな奇跡の諸業を成す。

Dies merkt und stimmt このことを注意せよ、そしてまた

doch auch wie sie! それらのように正しくあれ！

柔和なフルートの合奏はここでは実際に3管から成るフラウト・トラヴェルソの伴奏という編成に現れるばかりではなく、それらは協奏的に競い合うというよりはむしろしばしばホモリズムの並行進行をすることや全体にわた

40) トリトンは海神ポセイドンの息子たちであるが、ここでは海に限定されず、河川も含めて広く水にちなんだ神々として引き合いに出されている。

るホモフォニックな書法によって「融和」が強調される。したがってこのアリアは楽中楽として位置づけられよう。

第10曲、レチタティーヴォ [プライセ川]

Da uns Gelegenheit und Zeit われらに機会と時が

Die Hände beut, 手を供するから、

So stimmt mit mir noch einmal an: もう一度われと共に歌い始めよう。

ここでは次に続く終曲の合唱が予告されてはいるが、どのような音楽を歌おうとしているのかは歌詞に示されていない。終曲の歌詞には音楽を示唆する言葉はなんら含まれていないが、領主アウグストへの祝辞としての機能が認められるため、フル・オーケストラの伴奏付きコーラスによる音楽は楽中楽と位置づけられよう。

BWV 207、第1曲、合唱

Vereinigte Zwietracht der 交互に鳴り競う弦の

wechselnden Saiten, 鎮められし争いよ！

Der rollenden Pauken 轟く太鼓の突き抜ける大音響よ！

durchdringender Knall!

Locket den lüsternen Hörer herbei, 快を求める聴き手を誘い込み、

Saget mit euren frohlockenden 汝らの喜ばしき調べと

Tönen 二倍に増大したる

Und doppelt vermehretem Schall 響きをもって告げよ

このカンタータはゴットリープ・コルテ法学博士のライプツィヒ大学教授就任（1726年）を祝って上演された。バッハは冒頭曲としてすでに存在していた《ブランデンブルク協奏曲》第1番 BWV 1046 の第3楽章をへ長調からニ長調に移調して用い、元々の器楽曲にコーラスを挿入した。コーラス部分も協奏曲から借用したテーマ素材を用いており、それでいて wechseln や rollen といった言葉が既存の16分音符群の旋律に合致するように組み込まれており、その巧妙さは驚異的と言わざるをえない。また、楽器編成も大幅に変更し、ティンパニつきのトランペット群3管、フラウト・トラヴェルソ2管、オーボエ・ダモーレ2管、タイユ（＝リピエノのオーボエ・ダ・カ

ッチャ)、弦楽、通奏低音という祝典的な響きを選択した。しかも原曲のヴァイオリノー・ピッコロ(小型でピッチが長3度音程高いヴァイオリン)パートの旋律は概ね声楽パートに取り入れられた。ここにいたってバッハは既存の音楽を使用する際に生ずる諸々の制約を完全に克服し、歌詞と音楽が楽中楽という観点からも非の打ち所のない曲を作り上げている。

BWV 207a、第1曲、合唱

Auf, schmetternde Töne	いざや、澆刺としたトランペットの
der muntern Trompeten,	高らかに鳴り響く調べよ、
Ihr donnernden Pauken, erhebet	汝ら轟く太鼓よ、大音響を立てよ!
den Knall!	
Reizende Saiten, ergötzet das Ohr,	魅惑の弦よ、耳を楽しませよ、
Suchet auf Flöten das Schönste	フルートで極みの美を
zu finden,	見出すよう試みよ、
Erfüllet mit lieblichem Schall	快き響きでわれらの甘美にして
Unsre so süße als grünende Linden	緑なる菩提樹の木々と
Und unser frohes Musenchor!	朗らかなミューズの合唱を満たせ!

上述のコルテ教授のためのカンタータの冒頭曲は10年ほどのちにはザクセン選帝侯の聖名祝日のために再び転用された。コルテのためのカンタータでは歌詞と音楽が申し分のない関係で楽中楽を形成していたが、選帝侯のためのカンタータでは新しい歌詞と音楽は必ずしも一体化していないところが露呈される。とくに高らかに鳴り響くトランペットの調べは伴奏部でトランペット群によって支えられることなく、沈黙することが多い。またフルートが歌詞に現れるところでも、フルートが実際に奏されることは稀である。弦についても同様で、仮に弦楽器が使用される場合でも、取り立てて目立った旋律が演奏されるわけではない。つまり歌詞の置き換えが、かなり機械的であり、ましてや歌詞に合わせて音楽を変える試みはほとんどなされていない。もしかすると上演までに十分な時間的余裕がなかったのかもしれない。

第2曲、レチタティーヴォ

Die Castalinnen singen Lieder, カスタリアの精[泉の精] たちは歌を歌い、

このレチタティーヴォ・セッコはパロディーではなく新たに作曲されたが、歌詞においてカスタリアの精の歌は中核をなすものではないし、次に続く曲の予告でもない。むしろプライセ川の波が全体のキーワードとして扱われ、音楽的にも通奏低音の16分音符群の波型として楽曲を支配する。したがって楽中楽とは見なされない。

第4曲、レチタティーヴォ

Drum freut sich heute der Merkur	だから「商業の神」メルクリウスは 今日喜ぶのだ
Mit seinen weisen Söhnen	彼の賢い息子たちと
Und findet bei diesen Freudentönen	そしてこの喜びの調べのもと
Der ersten güldnen Zeiten Spur.	初の黄金の時代の跡を見出すのだ。

ここでも第2曲の場合と同様に、新しく作曲されたレチタティーヴォでは喜びの調べは中心的な意味を与えられていないし、次の曲の予告でもない。

第8曲、レチタティーヴォ

Itzt soll der Saiten Ton	今や弦の音は
Die frohe Lust ausdrücken,	喜ばしき快楽を表し、

このレチタティーヴォも新作であるが、4声が入れ代り歌う形をとっているうえ、器楽伴奏も付いている。しかし弦の音が何らかの形で強調されることはない。

BWV 208、第10曲、レチタティーヴォ「ディアナ」

So stimmt mit ein	共に唱和せよ、
Und laßt des Tages Lust	そしてこの日の快楽を完全なものにせよ！

vollkommen sein!

いわゆる《狩のカンタータ》はヴァイセンフェルスのクリスティアン侯爵の誕生日に上演されたが、侯爵は狩に耽り、その宮廷は快楽の追求のために皇帝から管財人が派遣されたほどの浪費癖をもっていた。このレチタティーヴォ・セッコは次に続く合唱の予告としての機能を持ち、その合唱は地上の太陽に譬えての侯爵への祝辞となり、順列フーガ（間奏のない数学的規則性をもつフーガ）が形成される。器楽伴奏には通常貴族の権力の象徴として使

用されるトランペットの代わりに2管のコルノ・ダ・カッチャ（狩のホルン）が用いられているが、これはもちろん狩には不可欠な楽器であることに由来する。歌詞自体には音楽を示唆する言葉は含まれていないので、間接的な楽中楽と見なされる。

BWV 210、第2曲、アリア

Spielet, ihr beseelten Lieder,	奏でよ、汝ら心のこもった歌よ、
Werfet die entzückte Brust	魅惑された胸のうちに
In die Ohnmacht sanfte nieder!	失神に任せてそっと投げ下ろせ。
Aber durch der Saiten Lust	だが弦の喜びにより
Stärket und erholt sie wieder!	その胸を励まし再び快復させよ！

ある結婚披露宴のために作曲されたこのカンタータでは、愛と音楽の相互関係が歌われ、それぞれがどのような状況でどのように作用するか、その難しさが指摘されたのち、でもやはり音楽は朽ちてはならないという結論に至り、最後には祝福の歌が歌われる。第2曲のアリアでは「心のこもった歌」がどのようなものかが示される。その手法は、ゆっくりとしたテンポ（モデラート・ラルゴ）で進行する舞曲風（3/8拍子）の楽曲によっており、さらに伴奏部には第1ヴァイオリンとコッラ・パルテで奏でられるオーボエ・ダモーレ（愛のオーボエ）が内向的な雰囲気を広める役割を果たしている。しかし歌詞の後半では逆に「励ませ Stärket」に代表されるような力づける言葉などで、最高音が cis''' にまで達する⁴¹⁾コロラトゥーラの上昇旋律が形成され、その派手さは「心のこもった歌」とはむしろ対照をなし、勇気付ける歌となっている。

第3曲、レチタティーヴォ

Doch, haltet ein,	だが留まれ、
Ihr muntern Saiten;	汝ら快活なる弦たちよ、
Denn bei verliebten Eheleuten	なぜなら愛し合う新郎新婦にあっては
Solls stille sein.	静けさがなければならぬからだ。

41) 前述の BWV 51 における最高音 a'' よりも（カンマートーンを考慮に入れたとしても）さらに高いので、どのような歌手が歌ったのか、謎である。

Ihr harmoniert nicht mit der Liebe; 汝らは愛とは調和しない、
Denn eure angeborenen Triebe なぜなら汝らの生まれつきの衝動は
Verleiten uns zur Eitelkeit, われらを虚栄に導くからだ。
Und dieses schickt sich nicht zur Zeit. これは今ふさわしくない

...

...

Und dichtet in der Brust そして〔二人は〕胸のうちに心地よ
ein angenehmes Lied. い歌を綴るのだ。

このレチタティーヴォ・セッコでは局所的な修辞学的手法を越えて全体を
楽中楽として提示することは不可能である。ただし、胸のうちの心地よい歌
は次の「気だるい歌」を予告しているとも考えられる。

第4曲、アリア

Ruhet hie, matte Töne,	ここに憩え、気だるい調べよ、
Matte Töne, ruhet hie!	気だるい調べよ、ここに憩え！
Eure zarte Harmonie	汝らのほのかな和声は
Ist vor die beglückte Eh'	幸福感に浸る夫婦には
Nicht die wahre Panazee.	万能薬ではない。

ここでは憩いの音楽がゆりかごの歌のようなゆっくりとした 12/8 拍子で
歌われる。ドイツ語の matt は「気だるい」「色あせた」「つやのない」「力
ない」といった意味であり、その表現にバッハは導音を半音下げることによ
るいわば「つや消し」の手法を用いている。これは現代のブルースにおける
ブルーノートに相当するものであり、ブルースの憂鬱さを特徴付ける音であ
る。つまりバッハはブルースよりもすでに 2 世紀も前にブルーノートを先取
りしていると見ることができるのである。伴奏部ではオーボエ・ダモーレと
ヴァイオリンが、第2曲の場合とは違って、協奏的に使用されている。

第5曲、レチタティーヴォ

So glaubt man denn, daß die では一体、音楽は誘惑こそすれ、
Musik verführe
Und gar nicht mit der Liebe 愛とは毛頭調和しないと考えられようか？
harmoniere?

...

...

Ja, heißt die Liebe sonst weit	そう、愛は死よりもはるかに強いと言われ、
stärker als der Tod,	
Wer leugnet? die Musik	誰が否定しようか、音楽は死の艱難に
stärkt uns in Todes Not	おいてもわれらを励ます
O wundervolles Spiel!	おおすばらしき奏楽!
Dich, dich verehrt man viel.	汝は大いに崇められる。
Doch, was erklingt dort vor	だが、何たる嘆きの歌が鳴り響くことか、
ein Klagelied,	
Das den geschwinden Ton	好ましい弦のすばやい音を避けるその歌は。
beliebter Saiten flieht?	

第3曲と同様、レチタティーヴォ・セッコであるため、楽中楽の形成には制約が多すぎる。またここでは次に続く音楽の予告という機能も与えられていない。

第6曲、アリア

Schweigt, ihr Flöten,	お黙りなされ、フルートよ、
schweigt, ihr Töne,	お黙りなされ、調べよ
Denn ihr klingt dem Neid	なぜなら汝らは妬みには
nicht schöne,	美しく融け響かないから、
Eilt durch die geschwärzte Luft,	暗い大気を通して駆け抜けよ、
Bis man euch zu Grabe ruft!	汝らが墓に呼ばれるまで!

このアリアは、「黙らせる音楽」という矛盾を孕む曲がどのようなものかを示す興味深い例である。冒頭フルートのリトルネッロを打ち消すように、1小節後にはソプラノが「お黙りなされ」と歌い始め、フルートはしばらく沈黙する。また、フルートによる3連符の連続はソプラノにも引き継がれ、両パートは協奏的に展開され、沈黙しきれずに演奏を再開するフルートとそれを沈黙へ強要しようとするソプラノとの葛藤からなる音楽である。

第7曲、レチタティーヴォ

Was Luft? was Grab?	なぜ大気か? なぜ墓か?
Soll die Musik verderben,	音楽は朽ちてしまえと言うのか、
Die uns so großen Nutzen gab?	われらにかくも大いに役立つ音楽が?

...

Die Liebe kann vergnügte Saiten 愛は楽しい弦を
Gar wohl vor ihrem Throne leiden! その玉座の前においてさえも愛でるか
もしれぬ!

Indessen laß dich nur だが、汝 [音楽] をして
den blassen Neid verlachen, むき出しの妬みを嘲笑させよ
Was wird sich dein Gesang 汝の歌はサタンの子らから
aus Satans Kindern machen? 何を作り出そうとするのだろう。

...

Sollst du auch itzo in der Tat 汝は実際今もまた
An seinem Hochzeitfest verehren. 彼の [=花婿の] 婚礼祝賀で崇めるが
よい。

Wohlan, laß deine Stimme hören! さあ、汝の声を聴かせよ!

このレチタティーヴォもセッコであるが、強い情念を呼び起こすいくつかの言葉に対しては大胆な和声法によって修辞学的表現がなされている。またこの曲において音楽と愛の葛藤は内容的な転換点に達し、第8曲以降はその関係がポジティブなものとなっている。ただし第7曲では音楽という言葉が特別扱いされることはない。最後の行は次に続くアリアの予告として機能する。

第8曲、アリア

Großer Gönner, dein Vergnügen 偉大なる庇護者よ、汝の楽しみは
Muß auch unsern Klang besiegen, われらの響きをも打ち負かす。
Denn du verehrst uns deine Gunst. なぜなら汝は汝の寵愛をわれらに賜
るからだ。

Unter deinen Weisheitsschätzen 汝の叡智の宝の何ものも
Kann dich nichts so sehr ergötzen 甘美な調べの術ほどに
Als der süßen Töne Kunst. 汝を喜ばせるものはない。

ここに至って甘美な音楽への礼賛となるのだが、その楽中楽を表す手法としては、レントのテンポによる3/4拍子の舞曲的なリズムに加え、オーボエ・ダモーレがオブリガート楽器として使用されていること、またそのリト

ルネッロのテーマにエコーが含まれていて、それが甘美さを強調する効果をもっていることなどが挙げられる。

第9曲、レチタティーヴォ

Hochteurer Mann, so fahre ferner fort,	かけがえなく愛しき方よ、さらに、
Der edlen Harmonie wie itzt geneigt zu bleiben,	気高き和声を今と同じく これから愛顧し続けよ、
So wird sie dir dereinst die Traurigkeit vertreiben.	なればそれは汝からいつしか 悲しみを駆逐するであろう。
So wird an manchem Ort Dein wohlverdientes Lob erschallen,	なればあまたの地で 当然にして得られた汝への称賛は響き、
Dein Ruhm wird wie ein Demantstein,	汝の名声はダイヤのように、
Ja wie ein fester Stahl beständig sein,	まさに硬い鋼鉄のように、 不動のものになるであろう、
Bis daß er in der ganzen Welt erklinge.	その名声が世の隅々に響き渡るまで。
Indessen gönne mir,	しかるにわれに許し給え、
Daß ich bei deiner Hochzeit Freude Ein wünschend Opfer zubereite	われが汝の婚礼の喜びにおいて 一つの願わしい捧げものを用意し、
Und nach Gebühr	そしてふさわしいやり方で
Dein künftig Glück und Wohl besinge.	汝の未来の幸せと健康を 祝して歌わんことを。

終曲の祝福の歌を予告するレチタティーヴォであり、続くアリアにおいて楽中楽が実現される。レチタティーヴォではあるが、この曲に求められる楽器すべてによって伴奏され、そのうちフラウト・トラヴェルソとオーボエ・ダモーレは休みない16分音符群の動機を奏でるという手の込んだ手法が用いられ、18世紀の音楽理論ではカヴァータ (Cavata)⁴²⁾と呼ばれる楽曲になっている。

終曲は歌詞に音楽を示唆する言葉は含んでいないが、第9曲で祝福の歌が予告されているので、楽中楽と見なされる。ここでも第9曲と同様にすべての楽器が伴奏に使われている。結婚を祝うカンタータの終曲であれば、民族舞踊的な要素が前面に出されることが多いが、この曲はそのような舞曲の性格はまったく感じさせず、むしろアッラ・ブレーヴェの拍子による賛歌のような印象を与える。このことについてデュルは新郎が音楽の精通者であること（第8曲）の証であると説明する⁴³⁾。

BWV 210a、第1、2、3、5、6、8、9曲には音楽にちなんだ言葉が含まれているが、音楽は不完全な形でしか伝承されていないため、楽中楽の観点からこのカンタータを分析することは不可能である。このカンタータは概ね先行する結婚祝賀用カンタータ BWV 210 の原曲となっているため、パロディ化された場合よりもより完璧な楽中楽が形成されていたことが推測され、不完全な伝承は非常に惜まれる。

BWV 212、第13曲、レチタティーヴォ

So sollst du erst der	おまえさんがまずお上の名誉のために
Obrigkeit zu Ehren	
Ein neues Liedchen	あたいの新しい歌を聴いておくんない。
von mir hören.	

《農民カンタータ》はクライン・チョッハー村の新しい領主への表敬を目的に上演されたが、当時の農民生活が反映されている。このレチタティーヴォ・セッコは次のアリアの予告である。第14曲のソプラノ・アリアの歌詞自体には音楽を示唆する言葉は含まれていないが、新しいお上への表敬の歌であり、「クライン・チョッハーはアーモンドの実ばかりのように優しくて

42) 例えば Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739, reprint Kassel (Bärenreiter) 1991, p. 213.

バッハにおいては《マタイ受難曲》の中の〈ああ、ゴルガタ〉にカヴァータのよく知られた例が見られる。

43) Dürr, *Kantaten*, p. 977.

甘くなきゃ。今日はあたいらの村にあり余るほどの恵みだけがやって来い」は表敬であると同時に、領主への配慮ある統治への期待でもある。音楽が3/8拍子のメヌエットであること、そして伴奏に弦楽のほかオブリガートのフラウト・トラヴェルソが使用されていて「優しくて甘い zart und süß」という形容詞を音響的に具現しており、しかもその旋律が32分音符群や16分音符群の連続によって流麗なギャラント性に富んでいることから、この曲は楽中楽であると判断される。しかしメヌエットやギャラント性は宮廷の音楽の特徴であり、百姓には合わないことが次のレチタティーヴォで批判される。

第15曲、レチタティーヴォ

Das ist zu klug vor dich	そいつはおめえさんにしちゃうすぎる
Und nach der Städter Weise ;	しかも都風の節回し、
Wir Bauern singen nicht so leise.	おいら百姓はそんな小声じゃ歌わねえ。
Das Stückchen, höre nur,	ほら聴きな、おらに合うのは
das schicket sich vor mich!	こんな曲！

このレチタティーヴォ・セッコも次の曲の予告である。そして続く第16曲のバス・アリアでも歌詞に音楽と関わる言葉は含まれていないが、伴奏にコルヌ・ドゥ・シャス（狩のホルン）が使用され、また声楽パートではボヘミア地方の狩の歌が引用されている⁴⁴⁾。ほぼ順次進行からなる旋律は、単純で土臭さを感じさせる。その意味でこの曲も第14曲と同様に楽中楽と位置づけられる。しかしこの歌も次のレチタティーヴォで批判される。

第17曲、レチタティーヴォ

Das klingt zu liederlich.	そりゃあまりにぞんざいに響く。
Es sind so hübsche Leute da,	あのこ綺麗な方々は、
Die würden ja	それを聴いたらほんとに
Von Herzen drüber lachen ;	心底から笑うだろうに。
Nicht anders, als wenn ich	あたいが古い節を歌おうとしても、
Die alte Weise wollte machen :	おんなじことだろがね。

44) Ibid. p. 765.

このソプラノのレチタティーヴォ・セッコによる予告に従えば、第18曲は古い歌ということなのだが、同定はされていない。歌詞には音楽に関わる言葉は登場しない。ソプラノによって歌われる単純素朴で繰り返しの多い節回しは農民の歌であることを窺わせる。ここでもホルンが伴奏に使用されているが、このプリミティヴな歌にバッハはさすがにアリアという表記を付してはいない。ここでは笑いものになる音楽とはどのようなものかを示すために、ネガティブな楽中楽が形成されていると見られよう。

第19曲、レチタティーヴォ

Das Stückchen klingt zu schlecht ; その曲はあまりにひどい響きだ。

Ich muß mich also zwingen, だからおらは無理して何か都風なものを
Was Städtisches zu singen. 歌ってみるか。

このバスのレチタティーヴォ・セッコは、第18曲への批判であると同時に次のアリアの予告でもある。このバス・アリアの歌詞には音楽を示唆する言葉は見当たらないが、都会風の音楽が予告されていることと関連し、前述のカンタータ BWV 201 のパンのギャラントな歌が転用されている。ここではパロディーであるにもかかわらず、楽中楽が齟齬を来たさずに成り立っている。このことは、特にダ・カーポ形式の中間部で音楽が大幅に変えられていて新しい歌詞への対応が慎重な熟慮を伴って行われていることから明らかである。

全体的には《農民カンタータ》は都会風・宮廷風の洗練された音楽と、田舎風の農民の音楽との対峙として見ることも可能であり、《フェブスとパンの争い》の場合と同様に作曲者の音楽観を明確に窺わせる音楽として位置づけられよう⁴⁵⁾。

45) デュル (Dürr, Kantaten, pp.965 f.) は農民的 (あるいは民衆的) な要素としてさらに、《農民カンタータ》の中で頻繁に出現する頭割れの (強拍の音符が分割される) リズム法による旋律構造を挙げているが、逆付点や頭割れのリズムは農民風というよりは、当時一般的にギャラント様式の特徴として特にバッハの息子たちの世代から好んで用いられたものであり、一方的に民衆的として分類するには無理があるように思われる。

BWV 213、第12曲、レチタティーヴォ

Schaut aber auch der Musen しかし [神々よ] ミューズたちの
frohe Reihen 喜びあふれる輪舞もご覧ください
Und hört ihr singendes Erfreuen. そして彼女たちの歌う喜びをお聴き
下さい。

このカンタータはザクセン選帝侯の嫡子フリードリヒ・クリスティアン皇太子が1733年9月5日に11歳の誕生日を迎えるに際して上演された。第12曲は長い音符を奏する弦楽の伴奏を伴ったレチタティーヴォであり、同じような手法は《フェブスとパンの争い》BWV 201の第14曲で使用されていることについてはすでに指摘したとおりである。少々バロック的誇張であることは否めないが、皇太子は11歳にしてすでに徳の高い人物と評されており、そこに子ども時代のヘラクレスの像が重ねられることから窺われるように、やはり神々しい人物を描く手段として長い音符の弦楽伴奏が使用されていると考えられよう。そしてここに引用した第12曲の最後の2行はミューズの女神たちによる喜びの歌の予告でもある。第13曲の合唱の歌詞は音楽にちなんだ言葉を含んでいないが、ミューズの合唱として楽中楽が提示されていることは明白である。音楽はガヴォットのリズムを借りており、またすでにケーテン時代に作曲された祝賀カンタータBWV 184aの第6曲からの転用である。しかし機械的なパロディーではなく、編成が大幅に拡大され、原曲の合唱がソプラノとバスのためであったのが、ここではアルトとテノールのパートも加えられている。形式的にはロンド（予告には「輪舞」が挙げられている）に近い形で、ルフラン⁴⁶⁾とクプレと見なしうる部分が交代しながら進行する⁴⁷⁾。

BWV 214、第5曲、アリア

46) ロンド形式でrefrainは同じ形で繰り返される部分、coupletはその間に挿入されるその都度異なった部分を指す。

47) 比較的単純でホモフォニックな合唱の書法は、古代ギリシャの音楽を想像して作曲されたことに起因するのかもしれない。何かモンテヴェルディの《オルフェオ》の響きを思わせるところがあると言えば、言いすぎであろうか。

Fromme Musen! meine Glieder!	忠実なミューズたちよ！ わが手足よ！
Singt nicht längst bekannte Lieder!	とうの昔から知られる歌を歌うなかれ！
Dieser Tag sei eure Lust!	この日は汝らの楽しみなれ！
Füllt mit Freuden eure Brust!	汝らの胸を喜びで満たせ！
Werft so Kiel als Schriften nieder	ペンも書物も投げ捨て
Und erfreut euch dreimal wieder	そして三たび繰り返し喜べ！

1733年12月8日のザクセン選帝侯（兼ポーランド国王）后マリア・ヨゼファの誕生日を祝って上演されたこのカンタータは、古代ギリシャの4人の女神たちの名を借りて後に祝辞を歌う形をとっていて、第5曲は技芸と学問の女神パラス（アテネの別名）の歌である。ここで要求されているのは古い歌ではなく、喜びに満ち溢れた新しい歌であり、喜びの表現はオブリガートのオーボエ・ダモーレおよびアルトのパートに頻繁に現れる32分音符群からなる活発なリズムによって実現されている。それ以外の箇所においても16分音符群が上声部ばかりではなく通奏低音のパートにも使われていて、喜びのアフェクトがリズム的には支配的である。しかし、ロ短調という調選択により、和声的な次元では必ずしも喜ばしく明るい曲とは言えず、もしかするとこの音楽がパロディーであり、原曲にはまったく異なった歌詞がついていたのではないかという疑いが生ずる。しかしこの曲の自筆スコアは訂正箇所を多く含み、パロディーの場合に観察される浄書的な筆跡とはまったくかけ離れているため、パロディーの可能性⁴⁸⁾は否定される。この調選択は本論では解決できない問題であり、したがってこの曲が楽中楽であるか否かの判断も保留とならざるをえない。

第6曲、レチタティーヴォ

Meine Pierinnen wissen,	ピエリア生まれのわが娘（ミューズ）
	たちは
Die in Ehrfurcht ihren Saum	知っている、
noch küssen,	彼女らは後の裾に口付けし、
Vor ihr stetes Wohlergehn	後の常なる無病息災のために

48) このカンタータがのちに《クリスマス・オラトリオ》に転用されたことはここではまったく問題にならない。

Dank und Pflicht und Ton stets 感謝と責務と音楽を高めることを。
zu erhöh'n.

これもパラスの歌であるが、長い音符を奏する弦楽伴奏が付いたレチタティーヴォになっている。この伴奏もすでに指摘した（BWV 201、第 14 曲）神々しさの表現として機能していると考えられる。このカンタータに限らず王侯貴族のために捧げられた作品における支配者やその家族に対する称賛は、神への賛美となんら変わらないところがあり、絶対主義時代の王権神授説が臣民に対して有効な力を持っていたことを、このような音楽的手法からも窺わせるのである。

第 9 曲、合唱

Singet, ihr Musen, 歌え、汝らミューズたちよ、
mit völligem Klang! あふれる響きをもって！

終曲の合唱を歌うのは 4 人の女神たち（イレーネ、ベッローナ、パラス、ファーマ）であり、ミューズたちに向かって歌うことを促すために、この曲自体がミューズたちの歌ではないのだが、実質上は女神たちがミューズに要求することを自分たちで満たしている。后に対する祝辞は、舞曲的な 3/8 拍子に加えてフル・オーケストラによる伴奏を伴い、特にティンパニつきの 3 管からなるトランペットの輝かしい響きによって喜びの頂点に達している。

BWV 215、第 8 曲、レチタティーヴォ（＋アリオーソ）

Laß doch, o teurer でも、かけがいのない君主様、
Landesvater, zu, お許してください、
Daß unser Musenschar サルマティア [=ポーランド] が陛下を
Den Tag, der dir so glücklich 国王に選んだという
ist gewesen, 陛下にとってかくも幸せであった
An dem im vorgehen Jahr 一年前のその日を
Sarmatien zum König dich erlesen, われらのミューズの群が
In ihrer unschuldvollen Ruh 彼女たちの穢れない安らぎの中で
Verehren und besingen dürfe. 歌い崇めることを。

このカンタータは、ザクセン選帝侯のポーランド王アウグスト III 世とし

ての即位一周年を記念して上演された。第8曲のレチタティーヴォにはフル・オーケストラの伴奏がつけられており、テノール、バス、ソプラノそして最後に3人が一緒に歌うフーガ風楽曲へと導かれるという手の込んだ手法によっている。ここに引用した箇所はテノールが歌う冒頭部分で、長い音符を奏でる弦楽の伴奏（これまですでに何度か指摘した手法）を伴っている。それは穢れないミューズたちによるもの静かな祝辞の歌を具現する手段であると解釈される。これはレチタティーヴォの中で楽中楽が実現されている数少ない例の一つである。

BWV 227、コラール

Ich steh hier und singe

われはここに立ちそして歌う

In gar sichrer Ruh.

まったく確かな安らぎの中で。

無伴奏のモテットという制限の中では、楽中楽を形成することは不可能ではないにしてもかなり困難であり、ここでも特記すべき手法は用いられていない。

BWV 243a/2a、コラール

Davon ich singn und sagen will. このことをわれは歌いそして語ろう。

《マニフィカト》の変ホ長調のヴァージョンに挿入された4曲のうちの最初の曲であり、クリスマス用コラールである。まずテノールとアルトが8分音符や4分音符で前模倣を行い、2小節目の後半からソプラノが2分音符で朗々とコラール旋律を歌う無伴奏の楽曲である。問題となる箇所では、ソプラノはそのままコラール旋律を2分音符で歌い続けるのに対して、他声部は小さな音符を使用した活発な旋律を形成する。したがって楽中楽と評価するには局所的すぎる手法である。

BWV 244、第14曲、レチタティーヴォ

Und da sie den

そして彼らが賛美の歌を歌ったとき、

Lobgesang gesprochen hatten,

《マタイ受難曲》の福音史家の言葉はレチタティーヴォ・セッコで歌われ、

通奏低音はこの箇所では 16 分音符群によって歌詞の内容を支える役割は果たしてはいるものの、局所的であり、楽中楽とは言い難い。

BWV 248 第 I 部、第 1 曲、合唱

Stimmet voll Jauchzen und 歓呼と嬉しさを総力挙げて歌い始めよ！
Fröhlichkeit an!

Dienet dem Höchsten 至高のお方に壮大な合唱をもって仕えよ、
mit herrlichen Chören,

《クリスマス・オラトリオ》の冒頭合唱は、上述のザクセン選帝侯后マリア・ヨゼファの誕生日用カンタータ BWV 214 からのパロディーであるが⁴⁹⁾、世俗の支配者やその家族を称える音楽は、そのまま神を賛美する音楽として転用しても音楽と言葉の関係においてここではまったく齟齬を来たすことはない。フル・オーケストラの伴奏によるまさに壮大な合唱曲であり、楽中楽という観点から見ても十分にその機能が果たされている。

第 II 部、第 9 曲、レチタティーヴォ

So singet ihm bei seiner Wiegen ならば揺りかごの傍で彼 [イエス] に歌え
Aus einem süßen Ton 甘美な調で
Und mit gesamtem Chor そして一同の合唱により
Dies Lied zur Ruhe vor! この子守唄を！

幼子イエスを取り囲む牧人たちに向かって子守唄を歌うように促すレチタティーヴォで、伴奏部には牧人を象徴する楽器としてオーボエ・ダモーレ 2 管とオーボエ・ダ・カッチャ 2 管が使用されている⁵⁰⁾。また通奏低音パートの動機にも工夫が凝らされているが、それが楽中楽を提示する手段である

49) BWV 214 の冒頭合唱は楽中楽であるが、すでに楽器との関係についての拙論（注 3 参照）で取り上げたので、本論では割愛した。この曲の《クリスマス・オラトリオ》への転用をめぐっては宗教的な観点からの批判がないわけではない。19 世紀前半にカール・フォン・ヴィンターフェルトは、32 分音符群からなる器楽伴奏の旋律をギャランティック・世俗的であるとして、宗教音楽にはふさわしくないとの見解を表明している。Winterfeld, op. cit., p. 344.

50) 第 I 部のトランペットによる華やかさとは対照的に、第 II 部全体で牧歌（パストラーレ）的性格が支配するため、金管楽器はどこにも使用されていない。

かどうかは明らかではない。いずれにせよ次に続く子守唄としてのアリアを予告する機能は十分に果たされている。

第 10 曲のアリアには音楽を示唆する言葉は見当たらないが、予告された子守唄であることは間違いなく、その意味で楽中楽が成り立っている。ここでも牧人を象徴する木管楽器が使われ、フラウト・トラヴェルソ、オーボエ・ダモーレ I、オーボエ・ダモーレ II（第 1 ヴァイオリンとユニゾン）、オーボエ・ダ・カッチャ I（第 2 ヴァイオリンとユニゾン）、オーボエ・ダ・カッチャ II（ヴィオラとユニゾン）、そして通奏低音がソロ（予告とは違って合唱ではない）のアルトを伴奏する。子守唄としての要素は、2/4 拍子で周期性をもつ旋律、さらに揺りかごを揺らす動きと解釈される通奏低音の動機が指摘され、通奏低音は 1 小節が四つの 8 分音符からなり、オクターヴ上に跳躍したあとまたオクターヴ下に跳躍する動機進行が多用され、しかも最初の 8 小節は G 音と g 音の間を振り子のように繰り返すだけの動きになっていて、幼子を寝かしつける音楽であることを視覚的にも印象付けている。このような表現法を目の当たりにすると、この曲が実は前述のザクセン選帝侯皇太子のためのカンタータ BWV 213 の第 3 曲からの（移調を伴った）パロディーであることが想像できないほどに言葉の内容と音楽の関係が密に構築されていることが分かる。ただし、原曲も子守唄であったことは、パロディー化する際に非常に有利に働いていることは確かである。

第 II 部、第 13 曲、レチタティーヴォ

So recht, ihr Engel, われらに今日見事に成功がもたらされるように、
jauchzt und singet,

Daß es uns heut so 汝ら天使たちよ、真に歓呼しそして歌え！
schön gelingt!

Auf denn! wir stimmen はいざ！われらは汝らと共に唱和し、
mit euch ein,

Uns kann es so wie それはわれらにも汝らにも喜びをもたらす。
euch erfreun.

この簡素なレチタティーヴォ・セッコにより、第 14 曲のコラールが予告される。

第II、第14曲、コラール

Wir singen dir in deinem Heer われらは汝 [=イエス] に向かい
汝の軍団と共に歌う、
Aus aller Kraft, Lob, Preis und Ehr, 力、賛美、称賛そして
栄光の及ぶ限り、
Daß du, o lang gewünschter Gast, 長く待ち望んだ客である汝が、
Dich nunmehr eingestellt hast. 今や到来したことを。

このコラールはBWV 243aに挿入されたクリスマス用コラールと同じ旋律によっている。先行するレチタティーヴォで予告されていることに加えて、このコラールの歌詞自体がイエスへの賛美を歌うことを内容としており、楽中楽の形成のために特別な手法が用いられている。4声体合唱には大掛かりな器楽伴奏がつけられており、フラウト・トラヴェルソ2管、オーボエ・ダモーレ2管、オーボエ・ダ・カッチャ2管、弦楽、通奏低音という編成である。また、コラールの各行の終わりには木管群による間奏が挿入されている。

第III部、第1曲 (=第13曲)、合唱

Herrscher des Himmels, 天の支配者よ、舌足らずの祈りを
erhöre das Lallen, 聴き入れよ、
Laß dir die matten 色褪せた歌でも甘受されよ、
Gesänge gefallen,
Wenn dich dein Zion 汝のシオンが汝を詩篇の歌で崇めるときは。
mit Psalmen erhöht!

この曲は前述のBWV 214第9曲からの転用である。原曲は選帝侯后への輝きに満ちた祝辞であり、器楽伴奏の編成もパロディーではそのまま引き継いでいるので、決して色褪せた歌ではないし、舌足らずの言葉でもない。その点齟齬が確かめられる。かりに「色褪せた」や「呂律が回らない」が神に対する謙譲として解釈される場合でも、楽中楽を成り立たせるには無理があると言わざるをえない。

第V部、第1曲、合唱

Ehre sei dir, Gott, gesungen, 神よ、汝への栄光の歌を受けよ、
バッハは当初世俗カンタータBWV 213の終曲を《クリスマス・オラト

リオ」第Ⅴ部の冒頭に転用することを計画していたが、途中でその計画を放棄し、冒頭には新しい曲を作曲した⁵¹⁾。計画変更の理由は明らかではないが、パロディーの原曲がガヴォットの的であり、あまりに世俗的な印象を与えるためと推測される。新曲における神の栄光を称える歌としての重みは、対位法を駆使した協奏的で大規模な楽曲構造にあることは間違いない。ただし、通常そのような神への賛美の歌に添えられる金管楽器の華々しい響きは欠けており、このオラトリオの第Ⅱ部と同様、むしろ「渋い」編成になっている、声楽、弦楽、通奏低音のほか管楽器としてはオーボエ・ダモーレ2管のみが使用されているにすぎない。その理由としては、第Ⅴ部が教会暦上新年の最初の主日というそれほど重要ではない祝日のためのカンタータであることが挙げられるかもしれない。編成の上で多少疑問点はあるにせよ、楽曲構造の上で楽中楽の条件が満たされていることは確かであろう。

BWV 249、第10曲、レチタティーヴォ

Und sinnt auf Freudenlieder; そして [われらの心は]
 喜びの歌をしかと考えよ。
Denn unser Heiland lebet wieder. なぜならわれらの救い主が
 蘇ったからだ。

《復活祭オラトリオ》では、イエスの復活に対する喜びが歌われるが、このバスのレチタティーヴォ・セッコにおいては、局所的に修辞法が確認されるものの、表現手段が限られており、楽中楽には至っていない。ただし、次の喜びの歌を予告する機能は果たされている。

第 11 曲、合唱

Preis und Dank	称賛と感謝は
Bleibe, Herr, Dein Lobgesang.	主よ、汝の賛美の歌でありつづけよ。
Höll' und Teufel sind bezwungen,	地獄と悪魔は克服され、
Ihre Pforten sind zerstört.	彼らの門は破壊された。
Jauchzet, ihr erlösten Zungen,	歓呼せよ、汝ら救われた舌よ、

51) Dürr, Kantaten, p. 205.

Daß man es im Himmel hört. それが天国でも聞こえるように。

この終曲では文字通りイエスの復活を祝う歓呼の合唱が歌われる。フル・オーケストラの伴奏は、ティンパニつきのトランペット3管、オーボエ2管、弦楽、通奏低音という編成で、天国にも達するような音量が実現される。楽曲は2部からなり、前半がアッラ・ブレーヴェの拍子（3連符の多用により実質12/8拍子のところも多い）のホモフォニックな書法、後半（歌詞はここに掲載していない）は3/8拍子のフーガ風のポリフォニックな書法によって対照をなす。楽中楽の観点からもまったく欠陥が見られないのだが、実はこの曲はパロディーであり、原曲はヴァイセンフェルスのクリスティアン公爵の誕生日のための《羊飼いのカンタータ》BWV 249a という世俗音楽であった。そもそも《復活祭オラトリオ》は純粋な典礼の音楽というよりは、小規模な「復活祭劇」とも呼ぶべき形式をとっており、そこには典礼と深く関わる聖書の言葉やコラールが欠如しているうえ、冒頭に教会音楽としては異例なことに器楽シンフォニアが2曲も置かれており、またレチタティーヴォが重唱で歌われることも手伝って世俗性を強く感じさせる。そのように全体が世俗的な性格をもつこのオラトリオにあって、神への賛美と感謝の歌として《ロ短調ミサ曲》BWV 232の〈サンクトゥス〉への近さを感じさせる⁵²⁾ 終曲の音楽は、このオラトリオの他のどの曲よりも典礼的であるとさえ言えるのである。

*

以上非常に多くの曲を採り上げる結果となってしまったが、筆者が知る限りでは音楽作品を楽中楽という観点から考察した例がなかったために、このような包括的な論考は避けて通ることができなかったことも事実である。バッハについて言えることは、歌詞の中に音楽もしくはそれに関連する言葉が含まれている場合、ほぼ常に何らかの形で楽中楽を作曲するよう努めていたことが窺われ、「音楽」という言葉に何らかの形容詞がついている場合にはそれにふさわしい多種多様な音楽が提示されている。楽中楽であるか否かを

52) Dürr, Kantaten, p. 315.

判断する際に重要な視点は、楽器編成、楽曲の書法と構造、拍子とリズム（しばしば舞曲のリズム）、調、和声、テンポ等々、多岐にわたっている。ただし楽曲によってはレチタティーヴォ・セッコやコラルのように表現手段に大きな制約が課せられているものもあり、その楽曲内で楽中楽を形成するにはさすがのバッハでも限界を感じざるをえなかったと思われ、いくつかの例外を除いては歌詞の要求に応えることはできていない。しかし、レチタティーヴォは多くの場合次に続く楽中楽を予告する機能を与えられている。ある楽曲が楽中楽という観点において齟齬を来たしている場合もあるが、そのような曲のほとんどはパロディーである。ということは、そのような齟齬が確認される場合は、当該の曲がパロディーであるという可能性を秘めているということになり、詩の韻律や自筆資料の筆跡と並んで楽中楽がパロディーを見抜くための一つの手がかりともなりうると思える。もちろんパロディーであっても楽中楽が理想的な形で形成されていることもあるため、楽中楽の提示がパロディーでないことの手がかりにはならないが、その逆は有効性をもつ。本論の考察方法が、他の作曲家の作品にも応用可能であることは十分に考えられ、本論がこれからの議論のきっかけとなれば幸いである。